STRUMENTI DI STUDIO
sds

G. FOFI M. MORANDINI G. VOLPI

STORIA DEL CINEMA 3**

Gli autori e le opere
del cinema mondiale.
L'introduzione più completa
a un'arte difficile

GARZANTI

Strumenti di studio

Prima edizione: maggio 1988

© Garzanti Editore s.p.a., 1988
Printed in Italy

Storia del cinema

Il cinema statunitense dopo il '60

Un mondo che cambia

L'America dell'ultimo ventennio ha subito trasformazioni così profonde e spesso così repentine da rendere delicata e difficile ogni schematizzazione; e tuttavia c'è una netta differenza tra anni Sessanta e anni Settanta di cui il cinema, forse meglio che la letteratura, il teatro, la televisione, la stampa, rende testimonianza, alla pari forse soltanto con la musica rock e le sue varianti. Dopo la fine della guerra fredda e di quell'unità ideologica che in fondo ha accomunato sia la cultura liberale che quella conservatrice, l'America negli anni Sessanta è stata scossa, e a tratti squassata, da movimenti inediti, da progetti di rinnovamento che hanno spostato l'asse del protagonismo sociale dalla supremazia bianca anglosassone alle minoranze etniche, dai vecchi ai giovani.

Con Kennedy, il primo presidente non protestante, la reazione alla sfida venuta dall'esterno sembrò trovare un possibile punto di riferimento istituzionale unitario: c'erano stati il lancio del primo Sputnik, una rivoluzione (Cuba) ai confini stessi degli USA, il viaggio di Chruščëv in America, la crisi di Yalta e la virata di boa della coesistenza pacifica, il risveglio dei paesi del sottosviluppo; c'era stata la fine del mito della supremazia americana. Kennedy cercò di arginare una interna e fin intima disgregazione con una nuova alleanza — ancora di lontana eco rooseveltiana — e con il mito della «nuova frontiera»; cercò di creare attorno alla sua presidenza un consenso che potesse preservare l'unità e la continuità del sistema accettando la sfida dei tempi, ammodernando, innovando. Era necessario elaborare nuovi tipi di intervento economico e imperialistico all'esterno (fu sotto la sua presidenza che iniziò davvero la guerra del Vietnam), e arginare all'interno una crescente disaffezione al «sistema» che vedeva pro-

tagonisti gli studenti e i neri, uniti dapprima nella battaglia per i diritti civili, e una strisciante crisi economica che minava l'ottimismo di prammatica degli anni di Truman e di Eisenhower.

L'omicidio di Kennedy a Dallas, nel 1963 (in un contesto e in un clima che vennero efficacemente ricostruiti da Arthur Penn in *La caccia*), fu la dimostrazione della fragilità della politica kennedyana; fu atto di rivolta della destra economica, del sud, dei servizi segreti, che dimostrò l'impossibilità di una proposta riformista maggioritaria e non fece che precipitare i tempi e i modi della contestazione. E fu il dilagare della protesta nelle università e nei ghetti, la fine del «consenso liberale» e della sua ideologia. Watts, l'*escalation* in Vietnam, le marce, gli hippy, la crescita del movimento degli studenti sembravano influire sulla politica dei democratici, culminando nel '68 nella *convention* di Chicago che costrinse Johnson a rinunciare a una sua nuova candidatura. Ma le elezioni videro la vittoria del candidato repubblicano, un antico compare del senatore Mc Carthy di nome Richard Nixon all'insegna del *law and order*. È il '68, che in Europa vede l'esplosione dei movimenti giovanili lentamente incubata e per qualche parte influenzata dal *movement* americano, a essere per gli Stati Uniti l'anno di maggior contraddizione, l'anno di punta ma anche di inizio di ripiegamento.

D'ora in avanti lo scontro si farà più duro. Il potere si fa più spregiudicato, si «privatizza» — Nixon svaluta il ruolo del Congresso e le passate mediazioni —, ma anche apprende presto a giocare tra repressione e cooptazione, per esempio nei confronti dei neri. E il movimento, incapace di darsi strutture organizzative e capacità d'incidenza sulla politica istituzionale come di conquistare a sé nuovi strati sociali, si sfrangia in proposte estremistiche (gli Weathermen tra gli studenti, le ali più dure delle Pantere nere tra i neri) e in proposte localistiche o che fanno leva su trasformazioni più *interne* (le varie tendenze al misticismo e le tecniche del corpo, per esempio), mentre il movimento per la pace decade e scompare contemporaneamente al progressivo disimpegno e alla sconfitta americana in Vietnam.

L'America degli anni Settanta, del Watergate, dell'*impeachment* di Nixon, dell'ascesa di un «uomo nuovo» di scarso carisma come Carter, e dal 1981 di Reagan, ex attore di

serie B di Hollywood, non è più l'America dei movimenti e del rinnovamento. È un'America cinica, amministrata da un potere che dapprima non riesce a convincere — insieme di provvisorie alleanze all'interno dei ceti dominanti — e che rinnega le proposte sociali degli anni Sessanta e assiste alla frammentazione degli interessi e delle loro rappresentanze; ma alla sfiducia nei confronti dei politici e della politica, a una distanza crescente tra garantiti e non garantiti, si contrappone una flessibilità delle strutture che garantisce una capacità di intervento differenziato, una sorta di autoregolamentazione tra i poteri, e la presidenza di Reagan, con la sua aggressività nazionalistica, un'accorta politica economica e la capacità di risolvere con interventi spregiudicati alcuni scabrosi nodi internazionali (ultimamente nelle Filippine o, con logica più brutale, la Libia), ha dimostrato una costante vitalità, pur in presenza di una conflittualità altrettanto costante ma ormai disordinata e arginabile. Ma un nuovo scandalo, l'Irangate, non a caso legato alla riaffermata *presenza* americana nel mondo e a un ruolo di repressione dei movimenti rivoluzionari, specie latino-americani, sembra essere il segno di una crisi profonda, anche se sotterranea e nel corso degli anni Ottanta ben mascherata.

Quel che, in modo probabilmente definitivo, è caduto in crisi in questo ventennio è soprattutto un sistema di valori. Con la crisi dei miti collettivi e trascinanti, si è andati assistendo a una proliferazione di localismi di segno opposto, a un populismo differenziato, a un'ambigua rivincita delle *basi*, e a fughe mistiche e religiose, tra i giovani ma non solo, al diffondersi di maniacali tecniche del corpo e psicologiche, a tutto quel complesso di ripiegamenti che Christopher Lasch ha definito «cultura del narcisismo». E divisioni interne e definizioni in senso corporativo percorrono perfino i movimenti sopravvissuti, quello femminista e quello omosessuale. Sotto il segno dell'individualismo e del corporativismo si muovono oggi sia destra che sinistra, in un orizzonte difficile da districare. Se alla cultura di destra si possono ascrivere meritocrazia, esaltazione della selezione, etica del lavoro, rifiuto dell'assistenzialismo e del piano, più in generale alla crescita della partecipazione politica degli anni Sessanta è succeduta una disgregazione i cui effetti sono oggi più che mai attivi e di cui è difficile prevedere una qualche ricompo-

sizione, perché mai come ora è assente una capacità di immaginare il futuro, un futuro diverso da quello pronosticato dal potere. L'America *radical* vive un'assenza di progettualità che certamente non è solo sua, ma che più che altrove dimostra l'isolamento individuale, il disagio di definirsi e di vivere nel presente, o il ripiegamento nostalgico sul passato.

Era stato proprio il cinema a dare al paese, almeno nelle sue manifestazioni di superficie, un suo comun denominatore, una proposta di cultura unitaria. Tutto ciò è ormai solo un ricordo di cui si nutre il mito di Hollywood. All'unità si sono sostituiti, anche nel cinema, la diversità, l'incertezza, l'interrogazione. I nuovi miti hanno breve durata e lasciano, nella corsa al nuovo, nuova frustrazione. Le spinte degli anni Sessanta, anche quando hanno saputo tramutarsi in una nuova coscienza (sessuale o razziale o comunitaria — di piccola comunità), si sono arenate in forme di autogratificazione, spesso schizoidi e a volte paranoidi. Alla frattura nel rapporto tra individuo e collettività che era stata descritta in tanti modi dai media degli anni Quaranta e Cinquanta, si è reagito dapprima con l'esaltazione della marginalità e del disadattamento, e spesso dell'individualismo *tout court*, quando non dell'errante e del *loser* dei vecchi modelli. Tra i miti più aggrediti dagli anni Sessanta vi furono il militarismo, il razzismo in tutte le sue forme, l'ipocrisia borghese e piccolo-borghese con il loro seguito di falsa coscienza, il *self-made-man* e il suo successo fatto di prevaricazione e autocastrazione e nevrosi, la politica come professione, il mito della «cura» psicanalitica, ma il sistema è stato davvero scalfito solo dove non era toccato nelle sue radici. La morale sessuale è stato il tabù che più pesantemente è crollato, lasciando il posto a un liberalismo impressionante se confrontato coi vecchi tempi, nonostante il parziale neoconformismo degli ultimi anni. Le droghe leggere sono diventate fatto comune e quotidiano. Si sono sperimentati nuovi modi di stare insieme (comuni, raduni musicali...). Si sono inventati nuovi modi di comunicazione — soprattutto la musica, ma anche il proliferare della stampa underground, e poi della stampa locale e minoritaria. Le donne hanno conquistato una capacità di definirsi e gestirsi del tutto nuova. Ma al fondo della liberazione sessuale sono rimasti nuovi conformismi, sia pure di gruppo e di gusto, e la droga da mezzo di comunicazione è diventata

scelta d'evasione o latamente suicida. I media sono sempre di più un quarto potere con sue regole e schemi, e hanno contribuito a divulgare i nuovi modelli, ma anche a trasformarli in mode deperibili e rapidamente corrotte, che sono più deformazioni formali di bisogni e istanze reali, che non espressioni di un'ansia per l'identità perduta, momenti di ricerca di definizione di sé nell'insicurezza contestuale di valori e modelli. Si è risposto con sincretiche operazioni combinate su altre culture, e finite spesso in mania autosoddisfatta. E la sovrapposizione nel tempo di ricerche inconcluse, di mode, ha ridato fiato agli altri, e ha permesso l'annientamento, il ricupero o l'emarginazione di proposte considerate in partenza come alternative.

Le sette vite di Hollywood

Nella crisi del sistema hollywoodiano ebbe senza dubbio parte anche quella crisi di un progetto culturale complessivo di cui Hollywood era il principale portatore e strumento. Il travaglio collettivo che abbiamo sommariamente configurato non poteva non incidere sul sogno di una cultura unitaria proposto dalla capitale del cinema, e sui modi in cui lo avevano gestito con successo i *tycoons* delle *majors* e i loro *executives*. Parallelamente, concorsero però fattori «interni» al peculiare tipo di industria che è il cinema, fattori interni al sistema dei media e alle sue trasformazioni. Il primo tra questi fu, come è noto, l'espandersi nel dopoguerra della televisione, anzi *delle* televisioni. La TV differenzia canali e proposte, offre un legame più immediato con l'attualità, e soprattutto crea un nuovo tipo di rapporto con lo spettacolo e con le *motion pictures*, un rapporto casalingo, familiare, più individualizzato e certamente più economico. Il consumo televisivo dà al cinema la connotazione di spettacolo non più regolare, ma eccezionale, uno «spostamento all'esterno» che ha bisogno di precisi stimoli, e gli sottrae il pubblico più adulto, specie quello femminile che ne era stato il pubblico più fedele; di pari passo, influisce sulla natura dei sogni, provocando una trasformazione nella figura del divo, una perdita di quell'aura che era essenziale al cinema dello *star-system*. Ma pure — e i manager di Hollywood meno legati alla propria tradi-

zione l'hanno capito presto — richiedeva, per un consumo così diffuso ed esploso, più immagini, e tra esse più film, di quanto il cinema non fosse mai riuscito a produrre. Si consuma meno cinema, ma si consumano più film.

Produttori e distributori hanno cercato di reagire alla concorrenza televisiva, dapprima arroccandosi nel loro sistema e puntando sulla massima differenza rispetto alla TV. Con nuove tecniche: Cinemascope, Vistavision, Cinerama; con la diffusione dei drive-in; con la specializzazione della produzione sul kolossal d'alto costo e richiamo. E quest'ultima si è rivelata una politica rischiosa, destinata con certi fiaschi a mettere in crisi un'intera ditta (è stato il caso di *Cleopatra*, di *Gli ammutinati del Bounty*), ma più tardi è apparsa anche la sola davvero vincente, una volta modificato e calibrato il modo di produzione. Insomma, meno film, ma una produzione più «mirata»: il superspettacolo, o il film per giovani e per pubblici ben definiti. Poi, a poco a poco, dopo gli anni dell'ostilità, con la TV si cominciò a transigere, e negli anni più bui della crisi, 1953-54, si realizzarono buoni guadagni con la cessione temporanea o definitiva di pellicole da parte di alcune società. Questi accordi aprirono la strada ad altri: l'affitto (o la vendita) degli *studios*; la realizzazione di film direttamente per la TV; la riutilizzazione cinematografica di produzioni TV, per esempio di serial riassunti in un solo spettacolo ecc. Si è assistito così a una crescente compenetrazione di interessi che ha avuto i suoi effetti anche sui metodi di realizzazione, portando al cinema registi e tecnici di formazione televisiva e modificando il linguaggio del cinema come della TV. La crisi delle *majors* ha rapidamente portato alla loro riconversione, non senza fasi traumatiche, in un complesso processo di integrazione all'interno di grosse holding finanziarie, che hanno salvato l'industria cinematografica, ma le hanno fatto perdere la sua autonomia. Al paternalismo più o meno autoritario dei grandi dittatori degli *studios*, i Mayer, i Cohn, gli Warner, gli Zanuck, si sono sostituiti supervisori e imprenditori d'altro stampo, attenti alle cifre e spregiudicati negli accordi.

Significativa è la storia delle *majors* negli ultimi vent'anni. La MGM verso la metà degli anni Sessanta fu costretta a cedere azioni a Kirk Kerkorian, industriale degli alberghi, e alla Western Airlines, che ne nominarono direttore James

Aubrey, venuto dalla TV (CBS). Egli chiuse parte degli *studios* destinandola all'edilizia, e parte ne affittò alla TV; svendette i materiali accumulati in decenni; limitò al massimo la produzione di film costosi e stimolò quella di film a basso costo e per pubblici specializzati (i neri, per esempio, con la serie di *Shaft*, e i giovani). Dopo un periodo di eclissi in cui investì in alberghi o al più in film gestiti da altri produttori, la MGM è rinata con alcuni successi nel mutato clima degli anni Ottanta (la serie di *Rocky*, *War games*) e nell'82 ha incorporato la United Artists che, a sua volta, era già passata nel '67 nelle mani della Transamerica Co., impegnata nel ramo assicurativo, e fu travolta nell'80 dal disastro di *I cancelli del cielo*. Da essa se n'era già andato nel '78 un gruppo di dirigenti in disaccordo che ha fondato la Orion Pictures, cogliendo buoni successi — *La signora in rosso*, certi film di Woody Allen, sino a *Platoon* — e arrischiando molto con *Cotton Club*, costo cinquanta milioni di dollari, uno dei più alti mai raggiunto da un film. Analogo è stato nelle linee generali il destino delle altre case, di cui è difficile, e in ultima analisi inutile, seguire nelle loro molteplici articolazioni i mutamenti (o aggiustamenti) di proprietà. Aveva iniziato l'Universal che sin dal '52 era passata sotto il controllo della Decca, industria discografica, per essere poi nel '59 integrata come una branca della MCA, che interviene in media, turismo ecc. La Paramount nel '66 fu acquistata dall'holding industriale Gulf & Western. La 20th Century Fox, dopo il disastro di *Cleopatra* che nel '63 portò alla fine del regno di Spyros Skouras, passò sotto la direzione di Zanuck padre e figlio, liquidati attorno al '70 dalla Chase Manhattan Bank e dal trust dell'alluminio che si erano impossessati della casa; di proprietà dall'81 del finanziere e petroliere Marvin Davies è dall'85 controllata da Rupert Murdoch, il magnate australiano della stampa. Dalla Warner si è ritirato a fine anni Sessanta l'ultimo dei fondatori, Jack. Dopo essersi associata nel '67 alla canadese Seven Arts e nel '69 ai Kinney National Services, è diventata essa stessa un gruppo finanziario autonomo, dando vita alla Warner Communications, produttrice di dischi e seconda in questo campo solo alla CBS e alla EMI, nel mondo. Con la Warner si era fusa nei primi anni Settanta la Columbia, allora in gravissime difficoltà (colossale fu il fiasco del *remake* di *Orizzonte perduto*), ma che poi seppe riconvertirsi sotto la

guida di grosse banche e degli spregiudicati finanzieri David Begelman e Alan Hirschfield ed è oggi di proprietà della Coca-Cola.

Questo è, però, soltanto un aspetto di una realtà ben più intricata. Ci sono state le fusioni che si sono viste e gli accordi su singoli film. Assieme Warner e Fox hanno prodotto nel '75 *L'inferno di cristallo*, Disney e Paramount *Popeye*. Ci sono le alleanze nella distribuzione: tra Warner e Orion a fine anni Settanta, tra Paramount e Universal per la creazione della CIC (1970), società di distribuzione di film americani sui mercati esteri, la cui gestione è stata coronata da successo e che dal '73 ha inglobato anche le produzioni MGM. Vita breve ebbero i primi tentativi, economicamente costosi e improduttivi, di inserirsi nella produzione cinematografica di *network* come la CBS e l'ABC, cui è seguito un alternarsi di rapporti più o meno intensi. Ma quest'ultima ha al suo attivo nell'83 l'imprevisto successo di *The day after*, e la CBS ha formato con la Columbia e l'HBO, la TV a cavo del gruppo Time and Life, la Tristar che ha prodotto *Il migliore*, *Rambo 2*, *Peggy Sue si è sposata* e appare in piena ascesa. Questo, però, non è che uno dei segni della ramificazione e della dispersione che ha mutato il panorama di Hollywood senza che le *majors* ne perdessero il controllo. Da tempo, la realizzazione di film per le sale è stata vieppiù affidata a produzioni indipendenti della West come della East Coast, che negli anni Ottanta si sono moltiplicate e consolidate. Su 512 film prodotti nell'86, 312 sono indipendenti. Atlantic e Vestron (*Good morning, Babylonia* dei fratelli Taviani), Circle Film e Island, Cineplex e l'inglese Hemdale che ha prodotto i film di Stone, e tante altre attive in generi precisi e remunerativi, l'horror e il fantascientifico, il filone musicale e quello giovanilistico: infinite sono le firme apparse in quest'ultimo decennio. Ed è noto come le *majors* americane siano collegate, integrate con cinema stranieri, primo fra tutti quello inglese, dietro la cui attuale rinascita ci sono capitali americani. Produrre all'estero («il mondo come set», è stato detto, cioè il rovescio del vecchio principio hollywoodiano del «set come mondo») e distribuire film indipendenti sono due dei modi scelti dalle *majors* per contenere i costi che, a causa anche degli enormi compensi delle star, sono giunti nell'86 a una media di 17 milioni di dollari per film.

Da questo quadro si possono desumere i cambiamenti e le linee di tendenza delle trasformazioni strutturali che hanno investito la produzione cinematografica e hanno permesso il rilancio del cinema americano, tanto che è del 1981 persino la rinascita della RKO, tra le case che per prime erano scomparse dalla scena, già negli anni Cinquanta. Finito il sistema degli *studios*, la produzione maggiore ha dapprima reagito disordinatamente alla crisi, ma ha saputo riprendere il controllo della situazione grazie ad alleanze con gruppi finanziari differenziati. Si è lentamente creato un nuovo assetto di indubbia novità e forza. Esso è caratterizzato, secondo Claude Degand, dai seguenti elementi: «una produzione ridotta di volume; un *management* molto più rigoroso che controlla la catena che va dalla scelta del soggetto alla pubblicità e al marketing; una presenza sempre più affermata nel settore televisivo e negli altri nuovi media; cooperazione con la produzione indipendente ma affermazione del ruolo chiave svolto dalla branca della distribuzione sia sul mercato interno che su quello estero; integrazione, per la maggior parte delle *majors*, in un sistema industriale e commerciale detto conglomerato».

Di qui deriva il rinnovato dominio, se non altro commerciale (nell'84 e nell'86, incassi record di oltre 4.000 milioni di dollari) del cinema americano, su dimensioni quantitativamente ridotte e selezionate — si producono pochi film ma non pochissimi, per poter differenziare il prodotto e limitare il rischio. Se a questi dati altri ne vanno aggiunti come la creazione di multisale al posto delle vecchie e mastodontiche e come i grandi investimenti in pubblicità, in generale il motivo del successo va visto proprio nella capacità del cinema americano di non darsi più come industria a sé, bensì di entrare o farsi compenetrare con investimenti dall'esterno e reinvestimenti, in un gioco finanziario a vasto raggio che permette liquidità, margini ridotti d'azzardo, spregiudicatezza. I ricavi dai film delle sale costituivano nell'84, nel caso dell'Universal, solo il 24% del bilancio dell'MCA; per la Warner il 22%; per la Columbia che produce per la TV, fabbrica flipper, fa pubblicità, produce dischi e cassette, ancor meno; e nel caso della Paramount una parte minima del settore *leisure time* — spettacoli sportivi, dischi, case editrici — della Gulf and Western. In ogni caso, data la sua natura tecnico-spetta-

colare, assai spesso il cinema è entrato a far parte di una catena di produzione-diffusione multimediale. La produzione cinematografica non è più staccata o rivale di quella televisiva. È grazie ai suoi prodotti, destinati appunto alla TV, che l'Universal è in testa ai fatturati annui. Così è anche per i dischi. Anzi, di recente, le *majors* hanno saputo sfruttare ogni nuovo spazio di rapporto col mercato e col pubblico: da quello della TV via cavo che permette le prime a pagamento sui singoli apparecchi televisivi a quello ormai capillare degli *home video*, in grado ormai di garantire autonomamente il successo di un film, e di permetterne con gli anticipi la realizzazione, opportunità che sfruttano abilmente gli indipendenti. La stessa Disney, specializzata nella produzione di film per bambini prima di passare nell'84 sotto il controllo della famiglia texana Bass e che aveva preferito negli anni Settanta dedicare il massimo delle sue forze ai parchi di divertimento, più che con le varie riconversioni tentate (il film realizzato al computer alla *Tron*, il filone rurale ecc.) ha realizzato notevoli guadagni con le cassette dei suoi classici. Molte contraddizioni restano aperte. Si assiste a episodi grotteschi come la «colonizzazione» dei vecchi classici in bianco e nero da parte di Ted Turner, proprietario di una superstazione via cavo e che nell'86 ha acquistato il mitico magazzino della MGM e dell'United Artists. Ma il cinema americano continua a mostrare una sconcertante vitalità e a essere egemone sui mercati esteri, dove si conta sull'assistenzialismo statale e sulle leggi protezionistiche più che sulla logica della concorrenza, dell'innovazione, della differenziazione del prodotto e dei mercati.

Tutto ciò ha portato a nuove figure di manager e produttori, in una fitta rete di rapporti e mediazioni. I nuovi *producers* sono piuttosto *executives* di imprese multinazionali o di banche (e questo per un certo periodo ha avuto i suoi scompensi: il cinema ha leggi sue proprie che non è facile apprendere d'un tratto) e spesso vengono dall'est (anche perché molto cinema è fatto a New York o altrove: nel 1970 solo un film statunitense su sei venne girato a Hollywood). Assai diversi dai vecchi *tycoons*, Alan Ladd jr. e l'ex attrice Sherry Lansing, Alan Hirschfield e Michael Douglas, David Begelman e, da ultimo, l'inglese David Puttnam, hanno avuto un peso decisivo nella riconversione hollywoodiana, spesso, come i manager, passando da una casa all'altra. In non pochi casi, essi sono gli attori stessi (volentieri passati alla regia), com'è per Sylvester Stallone con la sua Carolco. Questo sistema lascia però spazio agli indipendenti, i grandi come Salkin o De Laurentiis o gli avventuristi cugini israeliani Golan e Globus nelle loro alleanze con le *majors* perlopiù per collaborazioni di un certo respiro, o i piccoli che un tempo puntavano a indovinare *il* film e a piazzarlo presso le grandi compagnie e ora svolgono, come si è visto, una funzione ben più organica. E permette il controllo dei mercati stranieri, anche coproducendo film europei di successo, riaffermando il dominio della cinematografia americana su gran parte del mondo.

Crisi dei generi

Con gli anni Sessanta è scomparso lo «stile» che caratterizzava e rendeva riconoscibile ogni film come prodotto di una casa precisa, frutto di uno staff di talenti professionali rigidamente costituito e di politiche di differenziazione calcolata. Il nuovo modo di fare cinema ha vantaggi e svantaggi: maggiore libertà espressiva, maggiore capacità di entrare nel vivo dei problemi e delle fantasie di massa senza le costrizioni del codice Hays e delle autocensure, possibilità di inserimento di tecnici e artisti provenienti da altri settori o debuttanti, credibilità di «ambienti», ma anche un adeguamento alle mode che è spesso supinità nei confronti delle mode, una sciatteria di stampo televisivo, sceneggiature più aperte ma pure più divaganti, assenza di scuola e di professionalità del solido artigianato, presunzioni che esplodono e non colgono il segno, apparizione e scomparsa di talenti rapidamente bruciati.

In una produzione che si aggira oggi attorno ai duecento film annui (contro i 400 degli anni di guerra e i 150 della metà degli anni Sessanta), gran parte dei quali sono però prodotti marginali, riempitivi per le sale, poco visti, il «genere» è decaduto, e non poteva essere altrimenti se è vero che esso era per definizione fondato sulla serie, sul numero, sulla continuità e le varianti, su una massa di prodotti al cui interno le regole fisse e i canoni venivano solo lentissimamente mutati. Con strutture narrative più lasche (ma pur sempre secondo

principi rigidi di *narratività*) e con poche dozzine di film ogni anno, il genere sopravvive, quando sopravvive, come grossa eccezione o come ricalco del vecchio: un massimo o un minimo di varianti. Un tempo la fortuna di Hollywood era data dalla riconoscibilità dei suoi prodotti, dall'unità delle norme riaffermata anche attraverso le rare innovazioni, e in particolare da quella messe di film di serie B, realizzati velocemente da cast sicuri secondo norme consolidate. A questo bisogno oggi assolve soprattutto la TV. In cinema la vedette è ormai il film e non più il divo o l'autore. I pubblici nuovi non cercano tanto il genere quanto il film. Paradossalmente si può sostenere che l'unico nuovo genere sorto negli ultimi lustri è, non a caso, quello pornografico, basato sulla fissità delle situazioni.

Un «genere» principe, il western, è scomparso pressoché del tutto, dopo una graduale e poi esplosiva evoluzione negli anni Sessanta dal vecchio «cappellone» al film intellettualizzato e metaforico. Ci si è serviti dell'ambientazione western per parlare d'altro e di più, affrontando così una revisione spesso lacerante della storia americana e delle sue realtà, in sentieri sempre meno selvaggi e sempre più realistici, e toccando interessi e dilemmi contemporanei. Ma, dopo questa egregia impresa, il genere è sembrato svuotarsi, non avere più nulla da dire, lasciando i propri costumi e scenografie alle serie televisive, peraltro in crisi anch'esse. Il musical non poteva che deperire, perché genere di studio per eccellenza, possibile solo con l'ammortizzamento dei costi offerto dallo studio. Scomparsi gli *studios*, si è fatto superspettacolo occasionale di derivazione teatrale, trasposizione di successi di Broadway. Per i giovani è stato sostituito dal film più o meno documentario sul rock, e poi dai video, di basso costo e di diffusione televisiva o marginale. Il *mélo*, cinema di attrici e per donne, ha subito il colpo mortale della concorrenza televisiva (i serial dinastici), mentre le ideologie femministe ne attaccavano le convenzioni. Il film di gangster è stato più *noir* che criminale, dopo un periodo di giustizieri scatenati (gli Eastwood, i Bronson) e brutali dentro cupe e insicure metropoli, certi sorti in reazione alle ventate libertarie degli anni Sessanta; è stato anche melodramma patriarcale con *Il padrino*, letto dai più in chiave nostalgica; e come *noir* è stato dominato dalla nostalgia del genere più che dalla capacità di

ridargli vita contemporanea. La nostalgia ha imperato, specchio delle insicurezze del presente e conseguente rifugio nell'idealizzazione del passato, soprattutto in una serie di film che hanno avuto per oggetto Hollywood e il suo mito, o le forme del cinema hollywoodiano «classico»; in questo campo è stato Altman a oltrepassare lo stadio della nostalgia per quello della revisione critica, dell'analisi viva del ruolo e della funzione dei media e dello spettacolo nella cultura quotidiana dell'America. Con lui pochi altri: nel «nero», per esempio, Polanski. Per il resto, la nostalgia è stata perlopiù fine a se stessa, evasione e idillio, meccanismo di proiezione di secondo o terzo grado.

Per un tempo è sembrato che il «catastrofico» prendesse consistenza, ma si trattava di operazioni costose, neokolossal o concentrato di star, alcune in auge, le più sul tramonto. In esso si conciliavano temi e modi della fantascienza e perfino dell'horror che sono i due filoni che, profondamente modificati, hanno proseguito una loro storia di genere. Il primo, dopo le proiezioni in un futuro gravido di pericoli (paura atomica nei primi anni Sessanta, degrado della civiltà urbana, problematiche ecologiche), è diventato sempre più il luogo privilegiato dell'immaginario delle nuove generazioni, Non la *space opera* o un futuro lontanissimo, ma un'accentuazione su dati già concretamente reali, un futuro assai prossimo e macchinizzato, già disastrato da guerre ed esplosioni; e dove la sopravvivenza è dei forti, nuovi eroi iperindividualistici e cinici. Ma sono essi ad aver sostituito lo spazio del West come spazio dell'immaginario avventuroso. Alla fantascienza, affini per certe soluzioni spettacolari e per certe componenti teoriche, vanno ricollegati quei film di *fantasy* che, più che del futuro, parlano di un passato mitico, fitto di archetipi fantasiosi e superficialmente «profondo»: i loro eroi, quand'anche si chiamino Parsifal, sono varianti pretenziose degli pseudoanarchici muscolosi e dagli occhi chiari della *science-fiction* recente. L'horror, poi, si è fatto sempre più orrorifico, grazie anche a veri maestri del trucco, esplorazione del grand-guignol come della parapsicologia in tutte le sue varianti, ma anche terreno naturale per operazioni di coscienza artigianale, di *cult-movie*, di metacinema.

Sul versante opposto, quello della distensione e della risata, più che un Billy Wilder ha fatto scuola un Neil Simon con

le sue commedie sulle piccole nevrosi quotidiane del piccolo uomo americano, di preciso riferimento sociologico ai disorientamenti culturali della *middle-class* delle grandi città. Senza, però, al cinema, successi clamorosi o novità reali. Con più ambizioni, quasi mai risolte, si è sfruttato lo humour degli scrittori ebrei per parlare della solitudine più che della socialità dell'uomo comune. Di ebreo in ebreo, Woody Allen ha sostituito nel comico Jerry Lewis: il «parlarsi addosso» dell'intellettuale newyorkese perennemente e comunque frustrato, ha sostituito l'ultimo tentativo di raccontare con la comicità la crisi di una società nei suoi aspetti più grotteschi, con un occhio critico e non visceralmente coinvolto. Se i nuovi comici sono stati rivisitatori della tradizione hollywoodiana o barzellettari stantii, un'eccezione curiosa che ha i suoi maestri lontani nei Marx e in *Hellzapoppin* è costituita dalla comicità detta «demenziale», volentieri goliardica ed escatologica, che meglio di ogni altro ha illustrato l'attore John Belushi, precocemente scomparso.

Si tratta di cambiamenti e trasformazioni che vanno, però, analizzati caso per caso, per coglervi il segno di un'America che mostra la sua incertezza e la narra, e a volte sa scavarvi dentro con interrogazioni sincere. Quel che è certo è che il cinema americano ha oggi poco in comune con quello classico, del dopoguerra, sia nelle strutture che nei temi e nei modi di racconto. Continua tuttavia a essere rappresentativo di ciò che nel paese succede, più sul piano delle trasformazioni psicologiche che non di quelle socio-economiche, tutto dentro la crisi che attraversa la civiltà da cui è espresso e cui reagisce con supina furbizia, secondo i modi di una rappresentatività deformata, ma interpretabile. In più, come sempre, il cinema americano resta nonostante tutto quello che meglio sa raccontare una storia, e suggerirne o dilatarne i significati attraverso i suoi luoghi e le sue scansioni.

Il vecchio mestiere

La vecchia guardia è scomparsa lentamente. Dopo il '60 sono morti Mack Sennett e Buster Keaton, Charles Chaplin e John Ford, Frank Borzage e Tod Browning, Fritz Lang e Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Raoul Walsh, Allan

Dwan e William A. Wellman, Tay Garnett e William Wyler, Henry King e George Stevens, Henry Hathaway e John Cromwell, George Cukor e Lewis Milestone, William Dieterle e Robert Siodmak, Anatole Litvak e George Seaton, Dalton Trumbo e Norman Taurog, Otto Preminger e Orson Welles, e poi anche i più giovani, da Robert Rossen a Nicholas Ray, Robert Aldrich, Sam Peckinpah.

L'avvicendamento è stato graduale, così come graduale è stata lungo gli anni Sessanta l'agonia della vecchia Hollywood. Le *runaway productions* e la logica dei superspettacoli avevano già svilito molti registi tipicamente «di studio», e che negli *studios*, in un'organizzazione del lavoro rigida e sicura, avevano dato il meglio di sé. Lo stesso Nicholas Ray, il regista più «di passaggio» del cinema hollywoodiano, antesignano negli anni Cinquanta di temi e sensibilità nuove e inquiete, vi si era malvolentieri piegato cavandone risultati mediocri. Si prenderà la propria rivincita, più tardi, già vecchio, nella collaborazione affettuosa con Wim Wenders e come insegnante all'università di New York, dove con i suoi allievi realizzò nel '71-73 *We can't go home again*. In esso, con una libertà e una vivacità impossibili a Hollywood e ricuperando modi e tecniche delle avanguardie, procedeva a una riflessione sul cinema come sulla sua comprensione della vita (e della morte) in un confronto serrato con la cultura giovanile di cui era stato tra i primi interpreti e annunciatori.

Degli «autori» a pieno titolo si è già parlato altrove con l'attenzione che meritano anche nelle loro ultime opere. Tra gli artigiani più o meno grandi che costituivano la spina dorsale del sistema hollywoodiano, quelli che hanno saputo durare sono stati da un lato i più bizzarri e marginali (Fuller), i più abituati a lavorare in diverse parti del mondo e con diversi sistemi produttivi (Huston), o quelli che per tempo si erano fatti *producers* di se stessi e riuscivano a controllare le operazioni economiche relative ai loro film, come un Wyler, un Kramer o anche un Brooks. Per gli altri si è trattato di un processo di adattamento in cui hanno messo a frutto la loro serietà professionale come la loro abilità nelle *public relations* (e alcuni come Siegel hanno visto solo in questi anni riconosciuta la loro statura di «autori»), o di un lento decadimento (e i nomi sono tanti: Dmytryk, Gene Kelly ecc.), a disagio nei nuovi tempi e modi di produzione.

George Stevens approntò un magniloquente *The greatest story ever told* (*La più grande storia mai raccontata*, 1964), sullo stesso tema — la vita di Cristo — che Nicholas Ray aveva trattato con analoga superficialità in *King of kings* (*Il re dei re*, 1961), negli anni in cui Pasolini realizzava il suo *Vangelo*, e certamente non sospettando che dieci anni dopo ci sarebbe stato un *Jesus Christ Superstar* in chiave di musical hippy. Più affine alle sue possibilità fu un levigato e assai fuori tempo melodramma per la decadente Liz Taylor, *The only game in town* (*L'unico gioco in città*, 1969), girato in Francia.

Come Ray, Anthony Mann fu ingaggiato in operazioni internazionali costose per il produttore Bronston; e se in *El Cid* (*id.*, 1961) un po' del suo vigore e del suo umanesimo di artista western trapelano almeno nei paesaggi e nelle battaglie, *The fall of the Roman Empire* (*La caduta dell'impero romano*, 1964) era più legnoso e *The heroes of Telemark* (*Gli eroi di Telemark*, 1966) era un greve film di guerra, sulla lotta antinazista in Norvegia. Mann morì a Berlino durante le riprese di un film di spionaggio, *A dandy in aspic* (*Sull'orlo della paura*), portato a termine nel '68 da Laurence Harvey che ne era l'interprete.

William Wyler, la cui neutra politezza di regia era affine a quella di Stevens, diede invece proprio nella maturità il suo film più personale e originale: *The collector* (*Il collezionista*, 1965), dal romanzo di John Fowles, che sorprese per eterodossia tematica (uno psicopatico collezionista di farfalle fa prigioniera una ragazza) quanto narrativa (un'ossessività morbosa, una tensione sottile, una precisione quasi hitchcockiana nella costruzione). Negli stessi anni, accanto a film di accademica vaghezza e a un musical inerte come *Funny girl* (*id.*, 1968), diresse con robusto mestiere un melodramma antirazzista, *The liberation of L.B. Jones* (*Il silenzio si paga con la vita*, 1969), che lo riportava all'ambiente sudista dei vecchi adattamenti dalla Hellman.

Un nome importante, se non altro come produttore, della Hollywood del dopoguerra, quello di Stanley Kramer, ha firmato film di grossi cast e di convinta banalità progressista, via via più scialbi. C'è nella sua filmografia anche un titolo sulla contestazione studentesca: *R.P.M.* (*R.P.M. rivoluzione per minuto*, 1971) che fu un giusto fiasco. Fa eccezione il solo

mélo religioso *The runner stumbles* (*Uno strano caso di omicidio* o *Una suora, una donna*, 1980) che sembra ritrovare il piacere del racconto e il gusto dei protagonisti maledetti del cinema classico anni Cinquanta.

Molti sono i generi cui si è applicato Robert Wise. Nel musical ha colto il trionfo di *The sound of music* (*Tutti insieme appassionatamente*, 1965), e il fiasco di *Star!* (*Un giorno... di prima mattina*, 1968), entrambi con Julie Andrews ed entrambi assai piatti. *The haunting* (*Gli invasati*, 1963) era un film di suspense che sembrò un omaggio al suo primo maestro Val Lewton: puntava, come i film di questi, sul vago e il non detto di psicologie e ambienti misteriosi, rinunciando agli effetti e alle visioni. Nel grosso spettacolo bellico, ha ricostruito con *The sand pebbles* (*Quelli della San Pablo*, 1966) un lontano episodio cinese con qualche accento pacifista ma con interpreti spenti e troppi tempi morti, e ha dato un *The Hindenburg* (*Hindenburg*, 1975) altrettanto lento ma assai più incolore. Nella fantascienza ha saputo accademicamente mettere a frutto un buon romanzo di Michael Crichton di minuziosa plausibilità, *The Andromeda strain* (*Andromeda*, 1970), ma *Star trek* (*id.*, 1979) non era migliore del serial televisivo da cui era adattato.

Tutta l'opera di Preminger degli anni Sessanta e Settanta, regista e *producer*, è scadente se non irritante per presunzione. Si possono salvare in *Bunny Lake is missing* (*Bunny Lake è scomparsa*, 1965) il confronto tra due attori come il vecchio Olivier e il giovane Keir Dullea, e la commedia eccessiva *Such good friends* (*Ma che razza di amici*, 1971). Tutto il resto è staticamente insincero. Basti confrontare con *La caccia* di Penn il suo adattamento di un'altra sceneggiatura di Horton Foote su temi simili, *Hurry sundown* (*E venne la notte*, 1967). Del sottile viennese di *Vertigine* nulla è sopravvissuto, se non il cinismo.

Venuti dalla gavetta, John Sturges, Richard Fleischer e Gordon Douglas si sono adattati facilmente ai nuovi assetti produttivi. Il primo, più ambizioso, dopo il successo dell'arioso e ben scandito western *I magnifici sette* e quello più discutibile di un'affine storia guerresca *The great escape* (*La grande fuga*, 1962), ha oscillato tra i generi sopravviventi dando ancora nel western un allegro (ben sceneggiato, su un originale intreccio picaresco, ma di fiacchissima regia) *The*

hallelujah trail (*La carovana dell'alleluia*, 1965) e un abominevole *Joe Kidd* (*id.*, 1971). Suoi sono anche un grave fiasco nella fantascienza, *Marooned* (*Abbandonati nello spazio*, 1970), di tardivo elogio della coesistenza, e il tentativo di fare di John Wayne un poliziotto metropolitano in *Mc Q* (*È una sporca faccenda, tenente Parker*, 1974). Anche Douglas e Fleischer si sono visti affidare imprese di rilievo produttivo, grazie alla progressiva scomparsa dei nomi in grado di reggerle, e hanno mostrato una professionalità e un senso della costruzione e del ritmo visivo ormai raro. Di Douglas, accanto ai già ricordati western originali e con qualche punta di nervosa visionarietà *Rio Conchos*, *Chuka*, *Barquero* (ma suo è anche un risibile *remake* di *Ombre rosse*), sono degni di nota alcuni polizieschi per Sinatra che aprivano la strada al cinismo di un nuovo tipo di personaggio, esaltazione di un duro calcato su Bogart ma sfuggente verso il successivo modello Bronson «giustiziere». *Tony Rome* (*L'investigatore*, 1967), *The lady in the cement* (*La signora nel cemento*, 1968) e *The detective* (*Inchiesta pericolosa*, 1968) si muovevano su un fondo di compiaciuta violenza e spregiudicatezza morale, ma con una efficace descrizione di ambienti urbani. L'ultimo, il migliore dei tre, sceneggiato da Abby Mann, concludeva sull'impossibilità di ottenere giustizia in un contesto di generale corruzione, ma pure sulla rinuncia del poliziotto alla professione invece di una spinta a farsi giustizia accettando la situazione e giocandola a proprio favore. In una carriera discontinua in cui ci sono non pochi titoli sgradevoli, scandalistici, e parodie di James Bond, compaiono nel '74 un originale film d'azione «sopra le righe» e un po' picaresco, *The Spikes gang* (*La banda di Harry Spikes*), e nel '77 un film curioso nella sua superficialità, *Viva Knievel* (*Le strabilianti avventure di Superasso*), interpretato da un celebre motociclista acrobatico *as himself*. Fleischer è ancor più passato da un genere all'altro, confezionando svelte opere al servizio di opinioni le più disparate e contrastanti. Più che non certi superspettacoli storici (*Ché!*, *id.*, 1969, risibile film su Guevara; o *Tora! Tora! Tora!*, *id.*, 1970), più che non il sensazionalistico *Mandingo* (*id.*, 1975), ebbero un certo risalto due polizieschi minuziosi e ossessivi già citati, *Lo strangolatore di Boston* e *L'assassino di Rillington Place n. 10*, e un paio di originali film di fantascienza: *The fantastic voyage* (*Viaggio allucinante*, 1966), storia di

una spedizione dentro il corpo umano, e *Soylent green* (*2022: i sopravvissuti*, 1973), opera impressionante sulla morte ecologica e ultima, commovente interpretazione di Edward G. Robinson. Un cenno merita, infine, Robert Parrish che, tra incursioni in vari generi, ha tentato una storia sentimentale girata a Parigi e d'influenza *nouvelle vague*, *In the french style* (*Amore alla francese*, 1963), e una curiosa variazione sul tema fantascientifico dei mondi paralleli, *Doppelganger* (*Doppia immagine nello spazio*, 1969).

Ritt e Frankenheimer

Venuti dalla TV negli ultimi anni Cinquanta, come tutta la leva di autori di cui fanno parte Lumet e Mulligan, Leslie Stevens e Schaffner, Pakula e Pollack, ma pure Altman e Penn, hanno fatto fatica ad affermare un loro stile e una loro personalità a causa degli anni difficili in cui hanno operato, tra la logica ancora imperante degli *studios* e le sue costrizioni e le dirompenti crisi degli anni Sessanta. Anche se Ritt è più anziano (è nato nel 1920, Frankenheimer nel 1930, entrambi newyorkesi), la loro carriera presenta alcuni parallelismi, sin dal debutto con film d'interesse sociale costruiti tradizionalmente, interessanti per i temi più che per lo stile. La critica trattò assai bene i loro primi film, e i due registi poterono insediarsi a Hollywood, dando opere ambiziose ma troppo varie, tra cedimenti europei e attenzione spesso eccessiva alla cassetta. Le loro innovazioni ancora tutte interne al sistema degli *studios* permisero però una lenta e coraggiosa crescita personale i cui risultati sono diversi. Martin Ritt è meno brillante, più legato all'ottica di un cinema classico; John Frankenheimer si è compiaciuto in tentativi disparati e non sempre felici, ma quando ha indovinato il film, il risultato è stato di rara intelligenza.

Edge of the city (*Nel fango della periferia*, 1956) di Ritt, con un giovane Cassavetes, già scavava in quello che diventerà il tema fondamentale del suo cinema: la lotta al razzismo e all'intolleranza. Ma l'ambiente era assai di maniera. *No down payment* (*Un urlo nella notte*, 1957) descriveva i comportamenti di coppie impiegatizie nelle villette dei suburbi, con qualche richiamo alle teorie di Riesman sulla «folla solitaria»

ma anche con una costruzione drammatica esteriore. Due adattamenti da Faulkner valevano soltanto per la buona direzione d'attori, memore delle lezioni dell'Actor's Studio; e altri film del periodo erano decisamente brutti, come l'italiano *Jovanka e le altre* (1960). È forse nel western che, dopo un mediocre *The outrage* (*L'oltraggio*, 1964), «copiato» da *Rashomon*, dà le sue cose migliori. *Hud* (*Hud il selvaggio*, 1963) era egregiamente interpretato, e più da Melvyn Douglas e Patricia Neal che non da Paul Newman, ma più interessante come quadro di vita di provincia che per il tema maggiore, edipico. Più classico era *Hombre* (*id.*, 1967), ancora con Newman, a lungo il suo interprete più assiduo, e ancora fotografato da James Wong Howe. Ritt, insomma, ondeggiava incertamente da un tema all'altro, senza veramente trovarsi. Di questi anni è anche un buon adattamento da Le Carré, *The spy who came in from the cold* (*La spia che venne dal freddo*, 1966), la cui originalità derivava dal romanzo da cui era tratto: una visione quotidiana e credibile del personaggio della spia (R. Burton).

Fu con *The Molly Maguires* (*I cospiratori*, 1969) che Ritt sembrò acquistare una sua pregnanza, pur nel rispetto di un mestiere privo di slanci. Questa storia di un'infiltrazione poliziesca in un gruppo di minatori irlandesi in sciopero nella Pennsylvania degli anni Venti, era affrontata con uno stile calmo e descrittivo, ma con calore e partecipazione; la sua drammaticità era come smussata nella quotidiana descrizione, drammatica di per sé, della condizione operaia e delle prime organizzazioni. Fra l'altro era uno dei rari esempi di film sulla storia operaia. *The great white hope* (*Per salire più in basso*, 1970), dedicato al grande pugile nero Jack Jefferson, e *Sounder* (Il ricevitore, 1973) tornano al tema del razzismo con più serena attenzione e senza quei toni letterari che si ritrovavano in *Paris blues* (*id.*, 1961); e *Conrack* (*id.*, 1973) torna al presente per riferire in termini di un umanesimo adulto e convinto la lotta di un insegnante dell'America del *movement* in un ambiente di miseria. Ritt sembra trovare una personale misura nella narrazione sociale del passato e del presente dell'America, e con *Norma Rae* (*id.*, 1979, Oscar per Sally Field) di nuovo può parlare di classe operaia e di scioperi, dando un robusto ritratto di donna militante nel profondo sud. Né indegni sono gli stessi *The front* (*Il prestanome*,

1976) che non è all'altezza delle aspirazioni — descrivere gli anni del maccarthismo di cui Ritt era stato lui stesso vittima — e che sconta l'errore di un protagonista del tutto fuori ruolo come Woody Allen, e *Casey's shadow* (*Ultimo handicap*, 1978), dominato da un Walter Matthau eccessivo in una storia dalla morale poco convincente, ma che sa ben delineare l'ambiente delle corse dei cavalli. Più opaco è *Cross creek* (*La foresta silenziosa*, 1984), biografia di Marjorie Kinnan Rawlings, l'autrice del *Cucciolo*. Il mestiere di Ritt si accoppia a temi progressisti nei limiti di una visione più *liberal* che *radical*, mai veramente provocatoria. Se non è riuscito a penetrare le contraddizioni decisive della società americana contemporanea (e a narrarle), ha saputo però mettere la sua professionalità al servizio di cause degne, dimostrandosi autore minore e tradizionale, ma autore.

Più contraddittoria e più amara la carriera di Frankenheimer. Un tema è stato dominante nella sua opera: le difficoltà di un individuo a conservarsi coerente in un contesto sociale costrittivo e a volte ossessivo, raramente in grado di poterlo affrontare senza perdere la stima di sé. È un tema che ha faticato a chiarirsi e nella cui analisi non sempre l'autore ha mostrato precisione. Però, alle prese con soggetti congeniali, egli ha rivelato assai più di un Ritt la ricerca di uno stile e di uno sguardo personale. In film come *Birdman of Alcatraz* (*L'uomo di Alcatraz*, 1962) e *The fixer* (*L'uomo di Kiev*, 1968) ha esaltato convenzionalmente il coraggio delle vittime. Nei due film di debutto, *The young stranger* (*Colpevole innocente*, 1957) e *The young savages* (*Il giardino della violenza*, 1961), ha calato il tema in una dimensione psicologica o sociale, in personaggi di giovani in rivolta, di visione piuttosto insicura. Quest'insicurezza è politica in *The manchurian candidate* (*Va' e uccidi*, 1962), film di fantapolitica di allucinata costruzione, di effetti ora acuti e barocchi, ora retorici e *tape-à-l'oeil*, che venne attaccato da destra e da sinistra (da destra perché parlava di una congiura della destra americana contro il presidente, prevedendo impressionantemente la fine di Kennedy; da sinistra, per il suo anticomunismo da guerra fredda); ma essa è più produttiva che non la sicurezza kennedyana di un film, voluto personalmente da Kennedy, come *Seven days in may* (*Sette giorni a maggio*, 1964), su un ipotetico golpe della destra militare.

Poi, nella seconda metà degli anni Sessanta, Frankenheimer s'espresse appieno con tre film originali nel quadro del cinema dell'epoca e non pacificati con essa: *Seconds* (*Operazione diabolica*, 1966), *The gypsy moths* (*I temerari*, 1969) e soprattutto *I walk the line* (*Un uomo senza scampo*, 1970). Qui egli scava, in ambienti diversamente provinciali, nell'insoddisfazione americana. L'uomo d'affari che in *Operazione diabolica* si affida a un'organizzazione fantascientifica che gli dà un volto nuovo e un nuovo fisico e gli permette una nuova vita e una nuova gioventù, ma è destinato a ricadere nell'insoddisfazione perché non è certo cambiata la società che gli sta attorno; i paracadutisti da spettacolo itinerante che nei *Temerari* battono la provincia cercando di fatto la morte; lo sceriffo del Tennessee che vuol fuggire con la figlia di un misero *moonshiner*, ma ne è abbandonato perché più forte è la solidarietà che la ragazza sente con il suo clan di marginali, sono volti di un'America dove regna la violenza, palese o nascosta, e dove non è possibile una seconda chance per chi ha già prima accettato il sistema e se ne è fatto complice, per chi non è riuscito a fuggire al momento giusto e nella direzione giusta. I volti americani di Rock Hudson, Burt Lancaster e Gregory Peck sono emblemi di mediocrità dell'«uomo medio», lasciato alla sua tragedia esistenziale davvero «senza scampo». E, se il primo di questi film risente dei giochi formali di *Va' e uccidi*, i due altri, nella loro lenta e misurata descrizione di un mondo banale, sono tra i quadri più riusciti dell'America provinciale, non indegni della migliore tradizione letteraria.

Peccato che Frankenheimer, sopraffatto forse dalle mutate condizioni produttive e incerto sulla sua stessa personalità, non sia stato più all'altezza di queste opere, e si sia lasciato andare alle operazioni più astruse, dapprima, e più impersonali e sciatte, poi. L'ultimo suo film di un qualche interesse fu *The horsemen* (*Cavalieri selvaggi*, 1970), un avventuroso *Bildungsroman* esotico e asiatico, ma *Impossible object* (*Questo impossibile oggetto*, 1972) fu un contorto tentativo «europeo» di inventarsi uno stile alla Resnais, *The iceman cometh* (Arriva l'uomo del ghiaccio, 1973) un adattamento da O'Neill senza originalità, al pari di ciò che è seguito, compreso un *The french connection* II (*Il braccio violento della legge* II, 1975) pur diretto con più maestria e più ritmo del primo di

Friedkin, e un tremendo *Black Sunday* (*id.*, 1977), pastrocchio fantapolitico sul terrorismo palestinese. Vittima dei tempi, ma anche di una sua incapacità di definirsi, Frankenheimer continua a lavorare, ma la sua decadenza è costernante.

Nel '58 aveva debuttato anche Jack Garfein che sembrò allora promettere più che Ritt e Frankenheimer. Con il suo *The strange one* (*Un uomo sbagliato*) e poi con *Something wild* (*Momento selvaggio*, 1960) questo allievo di Kazan portò un impeto personale e sincero: nel primo, la denuncia dei rapporti sadomasochistici che si creano in un collegio militare e l'analisi della personalità di un futuro fascista erano descritti talvolta in modo sovraccarico, ma Garfein sapeva di quel che parlava; nel secondo, sul rapporto strano e silenzioso tra una ragazza che è stata violentata e un uomo nevrotico e complicato, si muoveva su terreni insoliti con notevole padronanza intellettuale e coraggio di sperimentatore. Purtroppo, l'insuccesso commerciale lo allontanò subito dal cinema facendolo tornare al mondo del teatro, da cui proveniva.

Tre sopravvissuti: Trumbo, Biberman, Polonsky

È interessante vedere come tre vecchi maestri di formazione *radical*, intinta in un certo marxismo, abbiano saputo far agire le loro idee in un produttivo confronto con l'America di oggi. Tutti e tre partono da un'America di ieri per cercare lì la spiegazione delle contraddizioni presenti. Herbert J. Biberman e Abraham Polonsky avevano già diretto ciascuno un film (*Sfida a Silver City*, 1953; *Le forze del male*, 1949), Trumbo era stato assiduo sceneggiatore. Dopo il duro silenzio degli anni neri di Mc Carthy, il loro è come un nuovo debutto, e i film che hanno realizzato, ugualmente rivelatori e importanti, riescono anche a chiarire a ritroso valore e limiti del loro «impegno».

Dalton Trumbo (Montrose, Colorado 1905 - Los Angeles 1976) ha diretto il suo primo film a 66 anni, nel 1971, ricavandolo da un suo romanzo degli anni Trenta che Buñuel tentò invano di dirigere. *Johnny got his gun* (*E Johnny prese il fucile*) è costruito, con la sapienza di un esperto in strutture narrative, attorno a un personaggio al limite: un ragazzo che, l'ultimo giorno della prima guerra mondiale, è colpito da un

obice e perde gambe e braccia, occhi e orecchie. Il film descrive i suoi sforzi di comunicazione, i suoi ricordi, le sue fantasticherie, i suoi sogni. Il passato (in bianco e nero) si mescola al presente reale come a quello immaginario, legati tra loro dalla voce fuori campo, monologo interiore di un protagonista che non ha parola. Più che l'abilità dell'autore, va lodata la tenerezza con cui questa storia atroce è narrata, e il crudo pessimismo della polemica pacifista: Johnny (Timothy Bottoms) è usato come cavia dai medici militari e, nonostante le sue richieste di essere fatto vedere agli altri, fuori dell'ospedale, nel mondo perché esso impari, è tenuto accuratamente nascosto in quanto prova vivente dell'orrore cui porta il militarismo. Il pacifismo di Trumbo è serio e generico, trova la sua forza non nella ricerca delle ragioni e cause della guerra, che restano sullo sfondo, ma nella descrizione terribile dei suoi effetti ultimi e più agghiaccianti.

Biberman e Polonsky si rivolgono a un altro tema classico dell'impegno democratico e progressista degli anni Trenta: il razzismo. Biberman (Filadelfia 1895 - New York 1971) lo fa con accenti fortemente drammatici, ma indubbiamente con una complessità maggiore di quella dimostrata da Trumbo rispetto al pacifismo. Il suo *Slaves* (Schiavi, 1968) è un'ampia costruzione romanzesca che pone al centro uno schiavo nonviolento e disposto all'integrazione, Luke (Ossie Davis), il giovane impetuoso nero Jericho e Cassie, la puttana del bianco. Ma è il bianco, il padrone, il personaggio più complesso del film: il suo razzismo è estremistico, egli vive in funzione di esso e del proprio rapporto distruttivo coi suoi schiavi, vuole avvilire Luke, strapparlo alla sua forza e fiducia. È questo gioco di psicologie la ragione vera del film: non una denuncia, dunque, ma la sinuosa descrizione dei meccanismi interni alla schiavitù, e uno scavo sulle origini di un paese che con l'immagine del negro (o coll'indiano) ha dovuto, e ancora deve, violentemente confrontarsi. Nella complessità della costruzione il film costituisce lo studio appassionante di un problema irrisolto. Biberman non propone nessuna soluzione: torna l'ordine dopo la crisi, ma anche la violenza ritornerà, e ci saranno, ci sono ancora schiavi. Biberman si mostra contrario alle soluzioni violente, non le vede come soluzioni. Il nodo, egli afferma, è più profondo: bianchi e neri sono alla ricerca entrambi di una identità difficile o perduta, la cui definizione è lungi dall'essere trovata.

Se i neri sono stati importati a forza dai colonizzatori nell'America, gli indiani ne erano gli abitanti primitivi, padroni di una terra di cui sono stati spossessati con la violenza. È del rapporto con loro che parla Polonsky (New York 1910) in una delle più acute letture in forma di western del primigenio dilemma americano. *Tell them Willie Boy is here* (*Ucciderò Willie Kid*, 1969) è il resoconto di una lenta caccia, di un lento inseguimento e messa a morte dell'americano per eccellenza: l'indiano. Siamo nel 1909, in una riserva; all'indiano è concessa la possibilità di un ricupero integrato nelle forme imposte dal bianco; ma il giovane Willie è spinto dalle circostanze a ribellarsi e a darsi alla fuga con la ragazza che ama, inseguito da uno sceriffo (Robert Redford) che si chiama Cooper (come Gary) e da un'insegnante progressista. Sono questi ultimi i veri protagonisti, man mano che la presenza del presidente degli Stati Uniti nella zona, l'incubo indiano, le campagne allarmistiche della stampa scatenano i pionieri degli antichi stermini nella caccia ai fuggiaschi. Willie e Lola muoiono, si lasciano uccidere. Allo sceriffo resta il dubbio profondo, privo com'è della falsa coscienza dei vecchi e di quella nuova dell'intellettuale paternalista. È nei suoi occhi, nella sua intuizione non chiara, che Polonsky ci aiuta a leggere dentro e oltre la revisione di un mito e di un genere mitico, la contraddizione ancora odierna dell'americano bianco con il mondo che ha oppresso e distrutto. Mentre il pacifismo di Trumbo, nonostante il rigore estremo e la sincerità dello sdegno, appare datato, quasi astratto, specie in riferimento all'ambiguità ma anche alla forza di certi film sul Vietnam degli anni Settanta, più motivati e provocatori, la robusta dialettica di Biberman e quella più sottile di Polonsky danno due tra le più belle riflessioni, per una volta generali, che il cinema americano abbia saputo dedicare alla storia dell'America, e nel caso di Polonsky alla sua stessa tradizione. Con una differenza tra di loro: che il film di Polonsky trova rispondenza nella storia del western dei suoi anni, entra in sintonia con altri film e registi, mentre quello di Biberman resta un episodio isolato, forse perché il problema indiano è stato risolto, per il potere bianco, mentre quello nero è ancora ben vivo. Dopo il successo di critica e in parte di pubblico ottenuto con *Ucciderò Willie Kid*, Polonsky ha tentato una

superficiale avventura europea con *Romance of a horsethief* (*Il romanzo di un ladro di cavalli*, 1971) di superficiale vitalità e si è dedicato all'insegnamento di sceneggiatura, sceneggiando egli stesso qualche film, soprattutto per la TV.

Il nuovo western

L'abbandono di Ford e la morte di Mann a metà anni Sessanta sembrarono gli ultimi segni di un inarrestabile declino del western che, una volta cantato il tramonto di eroi sempre più quotidiani e meno eroici, e mostrati paternalisticamente i propri sensi di colpa verso gli indiani, sembrò non avere più molto da proporre. E invece il western esplose forse per l'ultima fioritura, in una serie impressionante di film spesso con toni moderni e arditi, che riprendevano sì vecchi temi, ma la cui ottica era ben più spregiudicata, le cui inquietudini ben più attuali. Di questa serie fanno parte i film di Polonsky, quelli di Peckinpah, *I professionisti* di Brooks, *Il piccolo grande uomo* di Penn, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo!* di Pollack e tanti altri di valore diseguale, ma che erano impensabili nell'America degli anni Cinquanta.

In *The professionals* (*I professionisti*) che è del 1966, Brooks, *liberal* formatosi negli anni Trenta, aveva saputo proporre, aprendo le porte al nuovo western di Penn o di Polonsky, una riflessione politicamente determinata. I suoi mercenari (Lancaster, Marvin) hanno combattuto un tempo per la rivoluzione e ora, al soldo di un *self-made bastard*, un padrone *yankee*, tornano in Messico, in lotta contro i propri ex compagni, a «liberare» chi non vuol essere liberato. Con loro era rimessa in discussione una buona coscienza delusa sulle «rivoluzioni che tradiscono fatalmente nella corruzione del potere». I protagonisti capivano, con il regista, che era il loro idealismo a essere falso, e che ogni rivoluzione è tale in quanto, imperfetta, apre la strada a successive trasformazioni. Tornano infine dalla parte giusta, quasi invitando lo spettatore contemporaneo a distinguere chi sono gli oppressi e chi sono gli oppressori, e a scegliere, con maggior coscienza storica, la parte di critici e nemici dell'imperialismo, cioè della stessa America nella sua strategia verso il Terzo mondo, in un momento in cui la guerra del Vietnam stava infuriando.

Il vecchio progressista Brooks doveva però passare, negli anni seguenti, dall'umanesimo idealista che lo distingueva a un umanesimo di segno diverso dove solo l'individuo poteva più contare e non la storia o la comunità, e dare con *Bite the bullet* (*Stringi i denti e vai*, 1975) la storia movimentata di una gara western con molti e diversi concorrenti, tutti dentro una tradizione e tutti, però, che fanno gioco a parte, prima che una sorta di sfiduciato e nero livore lo vincesse con un'operazione di ripudio di tutta una civiltà, svolto coi modi facili e superficiali del pamphlet contro i media, la politica, lo sviluppo e il sottosviluppo, gli eroi e le vittime, che distingue il suo furioso e folle *Wrong is right* (*Obiettivo mortale*, 1981).

Erano crollate le due prospettive storiche che avevano retto il genere: l'individualismo della frontiera e il progressismo democratico-comunitario; e il nuovo western è stato un ritorno alla storia per scrutarla con maggior realismo o servirsene per allegorie e metafore del presente. Perciò l'epoca affrontata si è fatta più vicina a noi, non quella della frontiera ma quella dell'espansione già effettuata, di un dopo la guerra civile in cui il nuovo assetto economico-politico si consolida. Gli spazi si sono fatti più ristretti e più concreti e il West è diventato, come ha detto Peckinpah, il «riflesso della cattiva coscienza dell'America». La nuova coscienza degli autori li ha portati ad affrontare in sostanza tre temi maggiori: il problema indiano tra massacri e paternalismo, con evidenti richiami alle minoranze oppresse negli USA odierni e a quelle dei paesi dove essi intervengono militarmente; lo spossessamento del contadino e lo sfruttamento del cowboy nella fase di affermazione dello stato e dei trust; la rivoluzione messicana come metafora dei rapporti tra USA e Terzo mondo. Gli eroi sono ormai antieroi che, rotto il legame tra individuo e comunità, soggiacciono all'ordine repressivo o sono sconfitti nell'ultima loro battaglia oppure, nei western più volti al presente, cercano una nuova identità nel rapporto con l'*altro*.

Se nel '57 il Billy the Kid di *Furia selvaggia* era uno psicanalitico ribelle alla ricerca del padre, nel '70 il Jack Crabb dell'altro western di Penn, *Il piccolo grande uomo*, è il nuovo americano, l'immigrato che oscilla tra mondo bianco e mondo indiano (il «popolo degli uomini») alla ricerca di sé, di una possibile identità. Il giovane ribelle, al cinema, non si identifica più con John Wayne, ma con Toro Seduto. Il compagno

dell'uomo bianco torna a essere, secondo un'antica convenzione che la letteratura aveva codificato e il razzismo hollywoodiano fatto dimenticare, l'indiano di J.F. Cooper o il nero di Mark Twain, «natura» e «diverso», ma in un connubio oggi difficile o impossibile. Ci si riaccosta all'indiano con la coscienza di avere irrimediabilmente distrutto nel concreto questa possibilità, così come quel libero rapporto con la natura di cui il rapporto con l'indiano è metafora.

Nel placarsi finale dello scontro tra bianco e indiano, *Corvo rosso* mostra una sorta di nostalgia lancinante per ciò che avrebbe potuto essere e non è stato. *Man in the wilderness* (*Uomo bianco, va' col tuo Dio*, 1971) di Richard Sarafian propone motivi diversi di fuga dalla civiltà: non l'aspra e tragica realtà della guerra e della cattiveria umana come per il Jeremiah Johnson di Pollack, ma la più sotterranea ossessione di un Dio calvinista, un sentimento di colpa da cui la natura può mondare in una nuova e simbolica rinascita. Il lord inglese catturato dai sioux in *A man called horse* (*Un uomo chiamato cavallo*, 1970) di Elliott Silverstein (già autore di un western comico e barocco: *Cat ballou*, *id.*, 1965) è costretto a diventare come gli indiani per sopravvivere, e alla fine diventa uno di loro, e non a caso un capo. Il Gregory Peck di *The stalking moon* (*La notte dell'agguato*, 1969) lotta invece contro un indomabile e «selvaggio» indiano, sua angoscia e paura notturna. Ma il senso di colpa persiste, verso gli «indiani» di altre nazioni o verso gli indiani sopravvissuti allo sterminio, minoranza più densa di connotazioni emblematiche di altre.

Negli anni del Vietnam, almeno due film alludono, con le loro centrali scene di strage, a una strage ben reale e attuale come quella di My Lai il cui caso (e processo) sconvolge l'opinione americana non solo giovanile: sono *Soldier blue* (*Soldato blu*, 1970) di Ralph Nelson e, con ben altro vigore, *Il piccolo grande uomo*. Gli indiani veri, contemporanei, compaiono in molti film, da *Flep* (*Sergente Flep indiano ribelle*, 1970) di Carol Reed a *When the legends die* (*Quando le leggende muoiono*, 1972) di Stuart Millar, da *Billy Jack* (*id.*, 1970) di Tom Laughlin allo stesso film di Polonsky, malgrado la sua datazione distante. (Nessuno invece ha mai pensato a un film sugli indiani inurbati, per esempio i costruttori di grattacieli di *Dovuto agli irochesi* di Edmund Wilson.) L'identificazione resta comunque impossibile, non si diventa ciò che non si è, a ritroso; non si cambia la storia, dicono Penn e Pollack: Jack Crabb non osa uccidere il generale Custer, lascia che a farlo sia il «pazzo» della tribù, l'estremista cheyenne.

Per la prima volta il western si popola realisticamente di altre minoranze, tra i pionieri *wasp* o al loro seguito, di ebrei, di cinesi e giapponesi, di negri. I cinesi e gli altri restano sullo sfondo (solo il successo di Bruce Lee permetterà, dopo la sua morte, la realizzazione di un noioso serial TV, tra kung fu e religione), ma i negri si fanno avanti. C'è stato anche un western nero diretto da Sidney Poitier, protagonisti Poitier stesso e Belafonte, *Buck and the preacher* (*Non predicare, spara!*, 1971), in cui però la convenzione è meccanicamente ribaltata, cioè rispettata: non si fa che cambiare il colore della pelle ai cowboy e ai banditi. E in *Hundred rifles* (*El verdugo*, 1968) di Tom Gries, dove il nero si allea con una pasionaria messicana per prender parte alla rivoluzione, l'introduzione della sua figura risulta forzata, di facile cedimento a nuove ideologie (l'alleanza dei neri americani col Terzo mondo in lotta) in ciò che esse comportano di nuove richieste del mercato interno: il vasto pubblico dei neri vuole anche eroi neri sullo schermo. Con più onesta ingenuità, un'analoga alleanza contro i coloni bianchi tra schiavi neri e banditi indiani era proposta da un piccolo film dell'ex attore Alf Kjellin, *The Mac Masters* (*Ultimo tramonto sulla terra dei Mac Masters*, 1970). Infine il nero Ossie Davis di *Joe Bass l'implacabile* (1968) di Pollack, scannandosi a colpi di furia e di cinismo con il meno colto compare bianco Lancaster fino al duello-simbolo in cui un fango programmatico ricopre l'uno e l'altro e cancella le differenze di colore, ha il merito di radicarsi in miti più profondi, benché bianchi, della tradizione letteraria.

Di pari passo, si sono rilette le figure più mitiche del vecchio West secondo una nuova coscienza. Philip Kaufman ha mostrato un giovane e delirante Jesse James manipolato dal più furbo Cole Younger in *The great Northfield Minnesota raid* (*La banda di Jesse James*, 1972), sul fondo di un sordido sud contadino guatato dai poliziotti di Pinkerton. Walter Hill narrò ancora gli Younger e i James nel fordeggiante e simpatico *The long riders* (*I cavalieri dalle lunghe ombre*,

1980). Frank Perry, regista intelligente ma di limitato vigore e a volte troppo intellettualistico (gli si deve *The swimmer*, *Un uomo a nudo*, 1968, con Lancaster, un film angoscioso sulla solitudine della *middle-class*, dai toni sfocianti nel fantastico-allegorico, e *Diary of a mad housewife*, *Diario di una casalinga inquieta*, 1970, ma anche film da ultimo tremendi) ha fatto, in *Doc* (*id.*, 1972), dello sceriffo Wyatt Earp una specie di fascista corrotto e di Doc un nomade nevrotico e insicuro: la sfida famosa all'O.K. Corral non è altro che uno strumento di pressione elettorale per Earp e i suoi compari. (Di Perry va ricordato un altro western, il bizzarro e picaresco *Rancho Deluxe*, 1975, inedito in Italia.) Il mitico rapporto tra Pat Garrett e Billy the Kid è, invece, in qualche modo salvato nell'omonimo film di Peckinpah del '73, ma secondo una nera attrazione e distruttività. A Billy the Kid è dedicato anche *Dirty little Billy* (Sporco piccolo Billy, 1972) di Stan Dragoti, in cui sono interessanti gli spunti sulle origini del giovane bandito. Altman, poi, ha tentato con *Buffalo Bill e gli indiani* (1976), sconciato dal produttore De Laurentiis, di tradurre in un gran circo distanziato e freddo tutta la storia e i dilemmi del West — come in modi non dissimili aveva fatto, scontando la sua distanza da quei miti e con un occhio europeo, Marco Ferreri in *Non toccare la donna bianca* (1973). C'era comunque una serietà d'approccio che è invece assente in due «ballate» su eroi altrettanto mitici, proposte da George Roy Hill con un *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Butch Cassidy*, 1970) scritto da William Goldman, e da John Huston con *L'uomo dai sette capestri* (1972) il cui testo era di John Milius. Gli eroi si muovevano in un «dopo» comunque avvilente per la loro vitalità ed energia. Huston esaltava con gigionesco narcisismo, di contro all'oggi industriale, un individualismo da terra di nessuno dove il più dritto è re. Newman e Redford di Hill vivevano secondo un'etica e uno humour d'altri tempi, anarchici a effetto costretti dalle *corporations* a fuggire in America Latina con la loro comune donna, dove morranno soverchiati da nugoli di poliziotti, come in uno *slapstick*.

Si trattava di due «ballate» assai facili. *La ballata di Cable Hogue* (1970), eroe immaginario di Peckinpah, era invece di limpida intelligenza e libertà di linguaggio. Cable Hogue è un autentico picaro e un campione di un'accumulazione capitalistica in cui le circostanze (la storia) gli hanno dato una parte, ma è incapace di adeguarsi tecnicamente e moralmente ai tempi che lui stesso apre (da venditore d'acqua a venditore di benzina) e cerca piuttosto la sconfitta e la morte. Nell'altra incursione nel western di Robert Altman, (*I compari*, 1971), protagonisti in un paese di neve erano due più realistici reietti, un biscazziere e una tenutaria di bordello, i cui sogni imprenditoriali erano distrutti dalla logica del grosso capitale. Il West vi appare ben più concreto (e miserabile) di quanto sia mai apparso, privo dell'alone romantico o umanistico dei «classici».

I cowboy dei western di questi anni sono preferibilmente dei *losers*, o proletari di scarse speranze. Sono avviliti dalla nuova realtà incombente, come il *Monte Walsh* (*Monty Walsh, un uomo duro a morire*, 1970) del nostalgico film di William A. Fraker; oppure sono, secondo un vecchio schema, il vecchio e il giovane (ma un vecchio che non ha molto da insegnare e un giovane che non ha molto da imparare) che si fanno banditi per fuggire la realtà del lavoro salariato trovando la morte, come nell'asciutto *Wild rovers* (*Uomini selvaggi*, 1967) di Blake Edwards. Il maturo vaccaro *Will Penny* (*Costretto a uccidere*, 1967) di Tom Gries (qui più sincero che in *El verdugo*) attraversa zone miserabili, passa per osterie miserabili, conduce una vita miserabile, appena riscattata dal sentimento che lo lega lungo il cammino a una donna non bella. Né migliore è la vita di un altro anziano, l'ex guida di *La notte dell'agguato* di Mulligan. E l'apprendistato virile di un adolescente ha perso ogni entusiasmo, messo a confronto con filologico puntiglio con la realtà di tutti i giorni — sporcizia, fatica, sfruttamento, botte e rischio di morte — nell'iperrealista *The Culpepper Co.* (*Fango, sudore e polvere da sparo*, 1972) di Dick Richards che sollecita un confronto con l'allegro *Cowboy* di Daves. Il bandito di *The hunting party* (*Il giorno dei lunghi coltelli*, 1971) di Don Medford, poi, è perseguitato non solo dai nuovi tempi, ma da un concreto inseguitore, membro di una classe in ascesa; e *Posse* (*I giustizieri del West*, 1975) di Kirk Douglas mostra una torbida e allusiva equivalenza crimine-potere (Douglas attore è giocato dall'«onesto» Fonda in *Uomini e cobra*, 1970, esercizio virtuoso di regia di Mankiewicz ma anche dimostrazione cinica della logica del potere e dell'*homo homini lupus*).

Scrupoli realistici e intelligenza materialistica dei rapporti sono avvertibili anche in *Kid Blue* (id., 1973) di James Frawley, con Warren Oates e Dennis Hopper, che mostra come sia vano lo sforzo di inserirsi (o reinserirsi) in una società corrotta. L'ultimo western del veterano e classico Boetticher, *A time for dying* (1969), già aveva narrato la vittoria di quelle «forze del male» che i suoi vecchi eroi sapevano ancora sconfiggere.

La precisione ambientale e storica di questi film non è solo gusto del dettaglio fedelmente ricostruito. In essi lo spettatore vede la faccia forse più autentica del West e ridimensiona i suoi eroi al loro rango di proletari o di sballati, presi nella morsa di un sistema che li macina oppure nella durezza dello scontro con la natura e la fatica. Sono decisamente lontani i tempi in cui il West era il luogo di una vitale espansione dell'eroe e di costruzioni di legami comunitari e sociali, e perfino la vittoria assai amara dell'eroe bandito di *Missouri* (*id.*, 1976) di Penn, un Jack Nicholson confrontato ai proprietari terrieri e al *bounty killer* Brando, raffinatamente sadico e perverso, appare sospetta.

Realismo e violenza dominano anche i western minori, di Barry Shear o Sarafian, di Gary Nelson o Daniel Mann, di William A. Graham o Charles B. Pierce, di Richard Wilson, del pacato William Hale con la sua saga teenager e sudista *Journey to Shiloh* (*Sette volontari del Texas*, 1968). Pochi titoli, peraltro. E un'insopprimibile malinconia domina quelli non rari che mostrano il destino attuale dei cowboy nostri contemporanei, quelli di Pollack e Pakula, recenti, come quelli del Peckinpah di *L'ultimo buscadero* (1972), o dello Stuart Rosenberg di *Pocket money* (*Per una manciata di soldi*, 1971), un film di attenta sensibilità al disagio quotidiano di personaggi che si vogliono virili in un mondo che non lascia più posto a una positiva affermazione di sé e lascia solo lo spiraglio, sempre più insufficiente e doloroso, dell'amicizia. E molti altri e vari, dal puerile *Bronco Billy* (*id.*, 1980) di e con Eastwood a *Urban cowboy* (*id.*, 1979) di James Bridges, con John Travolta, dalla ballata malinconica di Bruce Beresford *Tender mercies* (*id.*, 1983) con Robert Duvall al chicano *Frontiera* (1982) di Tony Richardson.

Accanto a queste, si sono tentate strade che si volevano nuove ed erano in realtà deformanti: le imitazioni di western

all'italiana di Ted Post, di Eastwood, prive di vera necessità; le variazioni comiche di Gene Kelly, Mel Brooks, Hal Needham, del bolso Burt Kennedy; le incursioni di ambiguo cinismo e di sfoggio gratuito di effetti dell'inglese Michael Winner, *The lawman* (*Io sono la legge*, 1971) e *Chato's land* (*Chato*, 1972); e l'estetizzante misticismo «psichedelico» di Peter Fonda in *The hired hand* (*Il ritorno di Harry Collings*, 1981). Certo non nuove erano invece le strade battute da Mark Rydell, regista abile e volgare che, in *The cowboys* (*I cowboys*, 1971), tentava di far rivivere il mito di John Wayne in contrapposizione alla «degradazione» della gioventù americana di quegli anni: puntando le speranze sui bambini delle generazioni future cui trasmettere il messaggio e il modello dei vecchi fusti del *law and order*. Wayne era più convincente in *The shootist* (*Il pistolero*, 1976), che Don Siegel gli dedicò mostrandone simpateticamente tutta la decrepitezza. Ma il tentativo di un western restauratore fu fallimentare, anche perché era il western a non più funzionare. I giovani cui si rivolgeva Rydell — siano essi, oggi, di destra o di sinistra o, quasi sempre, spoliticizzati — prediligono la *science fiction*, il demenziale o la retorica del disastro metropolitano allo spazio ormai inerte e lontanissimo della natura e dell'avventura.

Il «cinema americano per eccellenza» (Bazin) non è più il western e non si sa ancora bene cosa sia o possa essere. Ci sono state rare sopravvivenze, e dal '76 il genere è pressoché morto. Possiamo ricordare i western contemporanei di Pollack e Pakula e comprenderli nel genere? O l'anomalo, rabbinico, grottesco *Frisco Kid* (*Scusi dov'è il West?*, 1979) di Aldrich? O l'incerta incursione a propria gloria di Jack Nicholson regista-attore in *Goin' south* (*Verso il sud*, 1979)? O *Tom Horn* (*id.*, 1980), malinconico *bounty killer* al tramonto, con uno Steve Mc Queen vicino alla morte, diretto da William Wiard? Né portano vere novità i sopravvalutati *Il cavaliere pallido* (1985) di e con un Eastwood cavaliere senza nome non meno manierato e violento del solito ma più «classico», e *Silverado* (*id.*, 1985) di Kasdan che attraversa i topoi del western, le memorie che esso ha lasciato, con nostalgia e cura filologica e risorse spettacolari, ma senza lo scatto vitale con cui aveva, altrove, usato il *noir*. Forse il solo film che ha saputo riannodare con una mitologia «naturale» è stato *Eagle's wind* (*Io, grande cacciatore*, 1979), il migliore di un

regista altrimenti mediocre come l'inglese Anthony Harvey, dove il protagonista torna a essere il cavallo (la natura) che invano bianchi e indiani cercano di possedere. Ma la vera morte del genere è stata segnata dal più ambizioso dei progetti e in realtà dal più fuori tempo, quel *Heaven's gate* (*I cancelli del cielo*, 1980) di Cimino che i produttori hanno massacrato e che magniloquentemente voleva tornare a essere riflessione storica, nello stesso tempo pregna di connotazioni mitiche. In ogni caso, inconvincente nel suo estremismo e nella superficialità dei personaggi, nonostante la giusta ambizione e pagine magnifiche. Certi temi e miti sopravvivevano assai meglio nel suo ambiguo ma vitale *The deer hunter* (*Il cacciatore*, 1978) che era un film sul Vietnam.

Monte Hellman

Un caso a sé, nella durezza di una verità fisica di ambienti, natura, personaggi, fino alla precisione di una parlata autentica, è quello di un outsider di talento, Monte Hellman (New York 1932), che ha girato nel '66, con una piccola produzione e con il contributo del giovane Jack Nicholson alla sceneggiatura, due western d'eccezione: *The shooting* (*La sparatoria*) e *Ride in the whirlwind* (*Colline blu*), rimasti ai margini degli abituali circuiti di distribuzione. Nel primo che è tratto, ed è significativo, da un racconto di Jack London, si assiste a un inseguimento strano, enigmatico, a un'estenuante marcia nel deserto, che conduce alla morte dell'inseguito, quasi un doppio dell'inseguitore; nel secondo, tre cowboy che hanno chiesto ospitalità per la notte in una capanna di sconosciuti, sono scambiati per fuorilegge dai vigilanti e linciati. Il realismo che presiede a una minuziosa attenzione per il dettaglio vero sfocia però in una sorta di surrealtà, di assoluto («l'epoca western mi interessa più di qualsiasi altra perché la situazione dell'uomo può essere più facilmente isolata di fronte alla semplicità di un paesaggio e a elementi ostili», dice Hellman), in cui s'insinua, nel primo film, un'idea di assurdo esistenziale e nel secondo una descrizione dura delle forme di vita e dei rapporti sociali la cui violenza, determinata dalla spietata autodifesa dei pionieri, è insieme storica e naturale.

Monte Hellman è uno dei tanti giovani registi e attori,

come Nicholson, Fonda, Hopper, formatisi alla scuola di Corman, con esperienze in film di serie B, ma che ha anche una vita disponibile e itinerante e, per questo, una carriera saltuaria. Ha però dato con *Two-lane blacktop* (*Strada a doppia corsia*, 1971) uno dei più bei *road-film* americani e un film maledetto, benché si trattasse di una grossa produzione, con Warren Oates e il divo pop-folk James Taylor come interpreti. I miti della strada e della competizione, la fatica e la gratuità delle corse a doppia corsia, e il ritmo lento, spostato sui tempi morti, e i sentimenti non esplicitati, e la marginalità delle situazioni e dei personaggi, e infine l'indefinitezza «strana e allucinata» del tutto creano nello spettatore fascino e disagio, e un senso preciso e nuovo di realtà. *Cockfighter* (1974), poi, gli venne smontato e rimontato dal produttore Corman che lo fece uscire col titolo di *Born to kill* (Nato per uccidere), ma resta un film personale, di curioso humour nero, su Oates addestratore di galli da combattimento in un contesto sporco e realistico; e *China 9, Liberty 37* è un western girato in Spagna per una produzione italiana, ormai fuori stagione — è del '78, ed è uscito come *Amore, piombo e furore* e con una firma di comodo (Antonio Brandt). Esso sacrifica ai modi troppo espliciti del western-spaghetti, e tuttavia preserva una sua originalità, e una coerenza con gli altri western di Hellman non determinata soltanto dalla ruvida e intensa presenza di Warren Oates, il suo attore-feticcio.

Sam Peckinpah

Tra gli interpreti di *China 9* compare anche Sam Peckinpah, autore di una generazione precedente (è nato a Fresno nel 1926, morto a Los Angeles nel 1984, lui pure californiano), ma accomunato a Hellman dal disadattamento al sistema hollywoodiano e post-hollywoodiano (anche l'ultimo suo possibile grande film di complotto e di massacro, ma anche modernamente di «media», *Osterman weekend, id.*, 1983, gli è stato sottratto al montaggio dalla Fox), altrettanto anarchico nelle sue scelte. E, più che anarchico, nichilista. I suoi western, il terreno che più ha battuto finché il western è esistito e che pervicacemente ha tentato fino all'ultimo di battere, sono sotto il segno di una vera antropologia negativa che parago-

na i rapporti tra gli uomini (nel preambolo a *Il mucchio selvaggio*) a quelli tra gli scorpioni, stimolati al combattimento e poi uccisi per divertimento da un gruppo di bambini, dalla insensatezza innocente e misteriosa di dei lontani e nemici.

Dei dieci film da lui fatti tra il '61 e il '74 sei sono western, due sono western moderni e *Cane di paglia* trova nella struttura western i suoi elementi di forza. Il primo, *The deadly companions* (*La morte cavalca a Rio Bravo*, 1961), era una lenta storia di inseguimento e vendetta, con una Maureen O'Hara non più fordiana e con l'irrompere improvviso di furia e violenza (l'assalto notturno degli indiani) che era il preludio a brani ripetuti, anzi dominanti nei suoi film successivi. È però *Ride the high country* (*Sfida nell'Alta Sierra*, 1962) a imporlo. Narrava l'ultima impresa di due vecchi sopravvissuti ad anni più eroici, Randolph Scott e Joel Mc Crea, l'uno tentato dall'altro a una tardiva rinuncia all'onestà, tra humour e amarezza di anziano sconfitto. Con un realismo preciso che ricupera da fonti minoritarie un Ovest insolito, di corse di cammelli, di accampamenti minerari, di prime automobili, e con un'elegia rotta da brani di crudele verismo, Peckinpah investe con un'ottica *moderna* topoi in fondo classici, ché non erano vere novità né lo schema né il gruppo dei nefasti fratelli che ricordava la famiglia di *Sfida infernale*, e neppure la virile (e patetica) descrizione del tramonto degli eroi, due *losers* di stampo hemingwayano.

È con *Major Dundee* (*Sierra Charriba*, 1964), pur se tartassato dalla produzione, che Peckinpah scopre appieno le carte, e con una così impressionante forza da dover rinunciare, causa l'ostracismo degli *studios*, a girare altri film per cinque anni. Lo sfondo era storico. Un gruppo malandato ed eterogeneo, comandato da un Charlton Heston ambizioso e fanatico fino alla follia e chiuso in un rancore universale, oltrepassa il confine del Messico alla caccia di indiani e si trova invischiato in una guerra combattuta da eserciti di messicani francesi tedeschi americani apache briganti. Tutti contro tutti. In una costruzione disordinata quanto vasta, in una logica assai relativa, con azioni accavallate in una vicendevole negazione. In un assurdo concerto di orrori.

Più lineare e controllato, *The wild bunch* (*Il mucchio selvaggio*, 1969) si apriva e chiudeva con un massacro in un universo crudele dove la necessità provoca la violenza. Inseguiti e inseguitori, militari banditi poliziotti, sono tutti mossi da un istinto di morte; a salvarsi sono i contadini, eco di una radice naturale, soli degni di sopravvivere alla grande carneficina. Questi film, il secondo di enorme successo, erano in fondo la risposta di Peckinpah al western italiano, alla sua retorica cinica; ugualmente violenti e «sporchi», erano però retti da una visione davvero tragica dell'esistenza e della storia, e da essa giustificati.

Il western è per Peckinpah un terreno astratto, il luogo di una mitologia ormai morta: infine, zona contemporanea di riflessione sulla insensatezza dell'esistenza e «l'urlo e il furore» che la dominano. Dopo *The ballad of Cable Hogue* (*La ballata di Cable Hogue*, 1970) che, in chiave umoristica fino al grottesco, narra a suo modo la vera storia dell'Ovest, emblematizzata in un altro perdente campione e vittima dell'accumulazione capitalistica, in *Pat Garrett and Billy the Kid* (*Pat Garrett e Billy Kid*, 1973) c'è sul fondo l'indicazione precisa delle ragioni di tutto: i grandi proprietari monopolisti, le banche, il capitale che invade il West e tutto muove. Soprattutto, però, domina una costruzione di nuovo violentata da opposti, confusi movimenti. Come il maggiore Dundee, Garrett è un traditore risentito, che vuole distruggere l'immagine lontana di una disponibilità alla vita: Billy the Kid, da cui è stato attratto. Ma Billy non è che un insignificante ragazzo, non all'altezza del mito, e la sua comune è una comunità di sbandati senza coesione e progetto. Non c'è che una violenza continua, in queste praterie senza contrade. Casuale, immotivata. In una scena di folgorante silenzio (l'improvviso silenzio e l'improvviso uso del *ralenti* sono in Peckinpah i momenti della massima astrazione e verità, risibilmente imitati da tanti registi western), i due stanno per uccidersi e rinunciano, subitaneamente consci dell'assurdità dei loro gesti. C'è pietà, pudicissima, per i bambini che osservano o per i vecchi rimasti da un'epoca diversa, che sanno come si deve morire.

The getaway (*Getaway!*, 1972), da Jim Thompson, mette in scena l'America contemporanea: prigioni, autostrade, banche, poliziotti, e grandi organizzazioni politico-mafiose. La coppia protagonista si mette contro ed è inseguita; la sua logica non è però diversa da quella degli altri, è quella della ricerca di uno spazio economico da ricchi dentro una giun-

gla. Come in *Pat Garrett* erano presenti polemici rimandi a personaggi di Penn, così qui c'è come una risposta a Bonnie e Clyde e alle coppie di banditi romantici: i due protagonisti sono dei Bonnie e Clyde di oggi, coscientemente dentro le leggi del sistema, e che non sono distrutti solo per frutto d'azzardo. È il caso — nella persona di uno di quei vecchi che Peckinpah ama — a dar successo alla loro impresa criminale dentro un contesto criminale.

Moderno è anche *Straw dogs* (*Cane di paglia*, 1971), illustrazione delle tesi di Ardrey sull'uomo «scimmia omicida», omaggio alla diffusa voga etologica secondo una metafisica pseudodarwiniana. Un piccolo uomo, l'intellettuale inetto Dustin Hoffman, deve difendere la casa (la tana) e la moglie, la prima soprattutto, più basilare e significativa, dall'assalto dei bruti. Lupo contro lupi. Più astuto dei lupi, la lotta lo vedrà vincitore. I piccolo-borghesi d'America, coi loro vigilanti e i loro sogni di rifugi atomici, si riconoscono e applaudono. Tanto che Peckinpah dirà poi di avere detestato questo film, in realtà di una violenza tutta sua e di una logica non incoerente con quella degli altri film. Gli è che in Peckinpah coesistono un'angoscia di fronte alla brutalità dell'esistenza nel mondo di oggi (il suo West è l'America contemporanea, è impossibile ingannarsi) che descrive brutalmente nella sua apparente o reale insensatezza e violenza, e un'anima invece tenera, nostalgica. Ecco allora i peones del *Mucchio selvaggio*, i vecchi di *Sfida nell'Alta Sierra* o di *Pat Garrett* e, nel suo film più crepuscolare ed elegiaco, strana ma significativa parentesi nella serie delle stragi, *L'ultimo buscadero* (1972), la famiglia, il rapporto padre-figlio. Chiede il primo, ex campione di rodeo, al figlio tornato a casa: «Se questo mondo è tutto per i vincitori, che cosa rimane ai perdenti?», e Junior risponde che «qualcuno deve pur tener fermi i cavalli...». Junior accetta le norme della società con lucida amarezza: ma la parte di autonomia e di integrità che si propone di preservare è davvero sufficiente? E il risvolto più nero, secondo quella dialettica che è sua, torna a vincere in un altro «western» moderno, *Bring me the head of Alfredo García* (*Voglio la testa di García*, 1974), con un Warren Oates esule in un Messico di disperazione e miseria, e la cui unica possibilità di «tornare a casa» è legata all'uccisione di un uomo.

Gli ultimi film di Peckinpah non sono western: *The killer élite* (*Killer élite*, 1975) è un film di spionaggio e *Cross of iron* (*La croce di ferro*, 1977) un film di guerra. Sono altrettanto barbarici e violenti, ma ormai di maniera e di delirio. *Convoy* (*Convoy. Trincea d'asfalto*, 1978), infine, è una storia di camionisti solidali tra loro contro i politici e la legge, una storia virata al comico e al pop in cui si rivela un Peckinpah, come in *Cane di paglia*, di un anarchismo esplicitamente destrorso e demagogico. In questo adeguare la sua forza, spesso visionaria, a operazioni plateali, stava forse l'ultima risorsa del regista di fronte all'assurdo, la sua unica possibilità di sopravvivenza non solo artistica. Sarebbe stato un peccato se il suo «viaggio al termine della notte» fosse finito sui supercamion di ridicoli superuomini. Invece, a distanza, Peckinpah ci ha ancora dato *Osterman weekend*. Se non è meno manierista e barbarico dei film precedenti, applica la sua confusione e caoticità di racconto a un mondo contemporaneo di insensatezza e massacro, di sospetto e controllo come forma ordinaria di vita, in cui tutto è inganno («la verità è una menzogna non ancora scoperta», dice uno dei protagonisti) e ogni realtà è annullata, non esiste in sé, ma solo filtrata (come il film stesso) attraverso le immagini elettroniche degli infiniti videoregistratori.

Decadenza e morte del musical

Gli anni Sessanta hanno visto l'agonia del musical e, nella forma in cui si era evoluto dopo l'avvento del sonoro, la sua morte. Il motivo principale della progressiva scomparsa è stato certamente economico e organizzativo, connesso com'era al sistema degli *studios* che solo, si è detto, poteva consentirne l'esistenza come genere, e cioè quantità, varianti, modifiche, aggiornamenti. Sarebbe però ingiusto non voler considerare altre ragioni. Il musical era stato una fonte di sogno e di evasione per almeno due generazioni di spettatori: lo spazio in assoluto più distante dalla realtà che il cinema poteva inventare e offrire, un universo con regole proprie. Ma le generazioni cambiano, nuove culture e nuovi gusti si producono, e nuovi modi di sognare. Da quando, a metà anni Cinquanta, era esploso con Elvis Presley il fenomeno rock, i giovani hanno scoperto di poter avere un'altra cultu-

ra, propria e diversa da quella degli adulti e, fintanto che non fossero diventati adulti essi stessi, dagli adulti inaccettabile. Questa rivoluzione ha comportato, tra l'altro, la crisi della melodia (nonostante i Beatles) che era la musica dominante, la sola nel cinema musicale, poiché il jazz, se c'era, era confinato ai margini o annacquato, trasformato in *be-bop*. Così il musical finì per essere un genere per adulti, se non per nonne e bambini (*Mary Poppins*); solo più tardi, sull'onda della nostalgia per ciò che è scomparso e della nuova «volgarità» dell'opera rock, ha potuto godere di nuova fama, ma avendo ormai perduto le sue originarie caratteristiche: l'ingenuità dello spettatore e la «scuola» degli autori.

Nei primi anni Sessanta, vivi ancora gli *studios*, i vecchi maestri poterono realizzare qualche buon titolo, rispettoso del genere ma attento a crescere e a cercare di entrare in sintonia con il nuovo. George Sidney realizzò con *Bye bye Birdie* (*Ciao ciao Birdie*, 1963) e *Viva Las Vegas* (*id.*, 1964), entrambi con una sua brillante scoperta, Ann-Margret, e il secondo con un Elvis Presley nel suo unico ruolo gradevole, due operine spiritose e vivaci come il successivo (e migliore) *Half a sixpence* (La metà di una moneta da sei, 1967), realizzato però in Inghilterra. (Già nel '61 *West Side story*, *id.*, aveva tentato di agganciare un pubblico di giovani con temi e ambienti più realistici e spostando l'azione nelle strade dei ghetti urbani e tra le bande dei teenager poveri, ma quel romanticismo attualizzato non ebbe seguito.) Un altro veterano del genere, Charles Walters, realizzò alla Metro con l'aiuto dell'anziano maestro Busby Berkeley *Billy Rose's jumbo* (*La ragazza più bella del mondo*, 1962) e poi da solo un monotono *The unsinkable Molly Brown* (*Voglio essere amata in un letto d'ottone*, 1964), ultima chance per Debbie Reynolds di dimostrare le sue non eccelse qualità.

Vincente Minnelli poté tornare al musical solo nel '69, del tutto fuori tempo, col sereno e piacevole *On a clear day you can see forever* (*L'amica delle 5 e mezzo*) con Barbra Streisand, soltanto qui accettabile. Ma i produttori ne tolsero molti numeri, e il successo fu scarso. In fondo, però, ogni film di Minnelli ha, se non i contenuti, il taglio e la regia del musical in ampie sequenze-balletto. Nel suo ultimo e veramente definitivo film, quel *A matter of time* (*Nina*, 1976) realizzato tra Francia e Italia grazie alla figlia Liza, l'anziana

Ingrid Bergman, che molto ha vissuto e amato e goduto ma è ormai in miseria, insegna alla piccola cameriera Nina l'arte del vivere: che consiste nel seguire sogno e illusione e nel credervi, nel trasformare e idealizzare la realtà. Per bocca della Bergman è Minnelli che parla ed esprime la sua filosofia della vita e dell'arte: del musical.

Come lui, anche Stanley Donen ha realizzato in fin dei conti dei musical senza musica, prima di potere, sull'onda della nostalgia, affettuosamente parodiare il musical delle origini nel secondo episodio di *Movie movie* (*Il boxeur e la ballerina*, 1978). Di buona scuola, ma non molto personale, era invece *Gypsy* (*La donna che inventò lo spogliarello*, 1962) dell'anziano Mervyn Le Roy, e di una sofisticata freschezza il *My fair lady* (*id.*, 1964), gran successo a Broadway, derivato dal *Pigmalione* di Shaw e trasposto con mano elegante e leggera da George Cukor. Un ultimo tentativo di ridare al musical la grazia e la fantasia che vi avevano apportato i Minnelli e i Donen, fu compiuto dall'imprevedibile Coppola con *Sulle ali dell'arcobaleno* (1968) dove un Fred Astaire quasi settantenne animava una vicenda improbabile, ma condotta secondo il gusto e la morale del genere.

Scomparso come genere dai cinematografi, il musical continuò ad attirare le folle come sfarzoso spettacolo teatrale. Sicuri della garanzia offerta da quel rodaggio, alcuni produttori continuarono a voler trasferire quei successi nel cinema. Joshua Logan, che già aveva tentato l'operazione in passato, fu autore di due adattamenti costosi quanto privi di grazia: *Camelot* (*id.*, 1968) e il fiasco irrimediabile *Paint your wagon* (*La ballata della città senza nome*, 1969), con l'inefficace presenza di divi come Eastwood, Marvin e Jean Seberg. Dopo di allora, Logan è tornato, non rimpianto, al teatro. Vi furono dei successi: *Tutti insieme appassionatamente* (1965) di Wise e *Mary Poppins* (1965) di Robert Stevenson (fabbrica Disney), entrambi con Julie Andrews, entrambi alla melassa; e la biografia di Fanny Brice, vecchia cantante comica di Ziegfeld, *Funny girl* (1968) di Wyler, con un'altra nuova diva, Barbra Streisand; ma *Un giorno... di prima mattina* (1968) di Wise e *Thoroughly modern Millie* (*Millie*, 1967) di George Roy Hill crollarono nonostante la Andrews, e la stessa sorte toccò a *Doctor Dolittle* (*Il favoloso dottor Dolittle*, 1967) di Fleischer, a *Hello, Dolly!* (*id.*, 1969) di Gene Kelly, a *Good-bye mr. Chips*

(*Addio, mister Chips*, 1969) di Herbert Ross, e infine al più insensato dei *remake*, *Lost horizon* (*Orizzonte perduto*, 1972) di Charles Jarrott. Saranno due antologie che la MGM affidò a Jack Haley jr, *That's entertainment* (*C'era una volta Hollywood*, 1974), e a Gene Kelly, *That's entertainment II* (*Hollywood, Hollywood*, 1975), a dimostrare, nonostante le insulse introduzioni affidate a divi dell'epoca, la forza e l'irripetibilità di un genere e di una stagione. Anche se l'uso di portare sullo schermo i musical di successo a teatro è continuato, ma ormai con pochi titoli e scadenti: da *Mame* (id., 1974) di Saks a *I'm magic* (1978) di Lumet, a *Chorus line* (1985) di Attenborough.

Più furbescamente, Norman Jewison portò sullo schermo due successi di Broadway di una certa originalità: *Fiddler on the roof* (*Il violinista sul tetto*, 1971) che conserva solo una lontana eco della finezza dei racconti yiddish di Sholem Aleichem cui si ispirava, e *Jesus Christ superstar* (*id.*, 1972) con un allucinante Cristo hippy (come il san Francesco di Zeffirelli) e musica rock; ma un messaggio evangelico in chiave pop aveva anche *Godspell* (*id.*, 1973) di David Green. In generale, erano diffuse le versioni di musical rock, la più celebre delle quali, *Hair* (*id.*, 1979), è stata realizzata da Miloš Forman in una chiave del tutto retrospettiva, quando i problemi e la cultura di cui voleva farsi espressione (Vietnam e hippy) erano da tempo chiusi. Rivisitazioni disparate del genere hanno compiuto: in chiave parodistica Mel Brooks (*Per favore non toccate le vecchiette*, 1968); come affettuoso omaggio Peter Bogdanovich (*Finalmente arrivò l'amore*, 1975); con nevrotica e sapiente collocazione all'interno dei suoi temi (qui un rapporto di coppia, De Niro e Liza Minnelli, e l'antinomia tra le ragioni creative del jazz e quelle evasive e consolatorie della canzone) lo Scorsese di *New York New York* (*id.*, 1977); come tentativo di musical *all-negro* il regista nero Michael Schultz, *Car wash* (*id.*, 1976), su una stazione di lavaggio di macchine, più frastornante che trascinante; come immersione nelle proprie radici ebraico-orientali e nelle loro compiaciute contraddizioni, il manierista *Yentl* (*id.*, 1983), diretto, scritto (da un racconto di Singer), prodotto, interpretato e cantato da Barbra Streisand, in cui le canzoni sono usate in funzione di monologhi interiori.

Solo Bob Fosse (Chicago 1925), già coreografo e ballerino

a Broadway e poi in film di Donen, si è definito come un vero autore di musical con elaborazioni più personali e dentro il mestiere, lavorando indifferentemente per il teatro e per il cinema. *Sweet Charity* (*S.C., una ragazza che voleva essere amata*, 1968) rifaceva *Le notti di Cabiria* a New York per Shirley Mac Laine con vezzi artificiosi e poeticistici, ma incuriosì e mostrò la sapienza dell'autore negli sciolti movimenti di macchina e coreografici in un contesto urbano, sulla scia di *West Side story* e di Donen e Kelly. *Cabaret* (*id.*, 1971) impose Liza Minnelli nel ruolo della svagata e bizzarra Sally Bowles del romanzo di Isherwood *Addio a Berlino* (filtrato dalla commedia e dal musical derivatone); e, orecchiando Kurt Weill e adagiandosi nella levigatezza del sontuoso *mélo*, sapeva in parte riflettere nel mondo del cabaret le tensioni degli anni dell'ascesa del nazismo e un mondo in disfacimento. Dopo *Lenny* (*id.*, 1975), singolare e diseguale film in bianco e nero sulla vita disperata dell'attore di cabaret Lenny Bruce, un mito della pre-contestazione, con *All that jazz* (*All that jazz, lo spettacolo comincia*, 1980) tornò ancora a Fellini (*Otto e mezzo*) per parlare di se stesso, della sua passata malattia, della sua crisi, della sua indomabile volontà. Operazione narcisista se mai ve ne furono, è un musical «d'autore» pletorico e presuntuoso, ma riscattato dai numeri che sono misti di racconto in cui corpo e voce servono a un uso spregiudicato di tutto il proprio «patrimonio tecnico-stilistico (balletto classico, danza moderna, jazz)», e dalla trascinante capacità di ridar senso alla vecchia ricetta dello show che *must go on*. Con *Star 80* (*id.*, 1983) Fosse ha voluto descrivere il mondo del cinema attuale, attraverso la vicenda vera di una ex coniglietta di «Playboy» finita male, ritrovandovi due suoi temi e ossessioni centrali: il mondo dello spettacolo come specchio, nella sua futilità, di un disorientamento nella vita e l'attrazione per la morte e l'autodistruzione che serpeggia in tutti i suoi film; ma lo fa con un linguaggio frantumato senza vere ragioni, più furbo che convinto, e alla fine inerte nel suo essere succube di una convenzionalità «moderna».

Le date di nascita del «dopo-musical» sono da ricercare in titoli disparati per anno e collocazione. I primi film inglesi di Richard Lester, innanzitutto, con e per i Beatles, mostrarono come si potesse contestualizzare un gruppo musicale costruendo su di loro e attorno a loro un bizzarro e scatenato «documentario a soggetto». Più tradizionali apparvero invece certi tentativi americani degli autori del *cinema-eye*, *Festival* (*id.*, 1967) di Murray Lerner, *Monterey pop* (id., 1968) di Alan Pennebaker, ma *Gimme Shelter* (G.S., The Rolling Stones, 1971) dei fratelli Maysles fu un ritratto possente di una incombente disperazione. Poi, il film di Michael Wadleigh affiancato da una ricca troupe, *Woodstock* (*id.*, 1970), che documentò la tre giorni di «pace, amore e musica» del più grande raduno giovanile di quegli anni — significativo dell'affermazione di una generazione e delle sue idee in fatto di politica e di musica — attento alla musica (le esibizioni dei più celebri cantanti e complessi di allora, da Jimy Hendrix agli Who, epicamente smontati e scomposti con i procedimenti della multivisione, dello *split screen*), quanto al suo pubblico. Infine, *Nashville* (*id.*, 1975). Il corale, disincantato capolavoro di Robert Altman sull'America-spettacolo e sulla sua organica capacità di andare avanti, a ogni costo, raccontava la capitale del *country*, la sua gente, i suoi meccanismi, la commistione di tutto (l'America degli anni Settanta, in definitiva), meglio di quanto qualsiasi altro abbia mai saputo fare; e in esso la musica era l'espressione dell'ambiguità americana, rispettata e criticata, ironizzata e sofferta.

Il cinema di questi anni ha, però, appiattito queste proposte o le ha trascurate, per darci una messe di film, quasi tutti a basso e bassissimo costo, che hanno mostrato, spesso coi modi di una finta o addomesticata avanguardia, i divi del momento nelle loro tournée, idolatrati o idolatrantisi (come il Bob Dylan regista di se stesso in *Reynaldo and Clara*, *id.*, 1978; come Sting in *Bring on the night*, *id.*, 1986, di Michael Apted). Ci sono poche eccezioni notevoli: una è un altro acuto, e questa volta «documentario», film di Scorsese *L'ultimo valzer* (1978), più che non *Get crazy* (Da impazzire, 1982), su un maxiconcerto, narrato con tutti i suoi contorni aneddotici e folcloristici da Alan Arkush, che già aveva diretto per Corman *Rock and roll High School* (Scuola superiore di rock and roll, 1979), e lo stesso referto neutro, ma in fondo generico, sui Rolling Stones in tournée americana e sul loro pubblico *Time is on our side* (*id.*) realizzato da Hal Ashby nell'82, e *Purple rain* (*id.*, 1984) di Albert Magnoli, dalla colonna sonora *rock funk* di Prince e dei Time. Di norma, però, questi film hanno una circolazione specializzata, spesso girati in formato ridotto; la più parte, ormai, in video. La loro storia riguarda più la storia della musica giovanile degli ultimi vent'anni che non quella del cinema.

I video-music o video-clip hanno dalla loro il mercato delle televisioni private, delle sale e salette di incontro e intrattenimento giovanile, della pubblicità, e dei sempre più numerosi possessori di video-registratori. L'intreccio economico e spettacolare tra cinema, televisione, pubblicità e industria discografica vi si evidenzia al suo livello più scoperto. Perlopiù il video offre prodotti ripetitivi, scialbi, noiosi, il cui linguaggio è malamente mediato da vecchi lavori di Lester, dagli spot pubblicitari di ieri e oggi, dalla grafica detta psichedelica, dalla fugace esperienza degli *scopitones* (canzoni visualizzate per juke-box - visori, di moda nei primi anni Sessanta, in cui si illustrarono in particolare i francesi Lelouch e Jean-Christophe Averty). A volte si assiste, però, a una insolita creatività: anche la video-music può essere, con adeguati investimenti e con autori originali (e con musica e interpreti di valore) un genere con una sua bellezza e novità. Dato il mercato internazionale della musica, anche i video-music stanno diventando internazionali e vi si rivolgono, attratti dai lauti guadagni e dalla sperimentazione tecnica, autori di tutto rispetto. Esempi: De Palma per Bruce Springsteen, Tobe Hooper per Billy Idol e, in Italia, perfino Antonioni e Fellini. Il titolo più ragguardevole e divertente del genere resta, a parer nostro, *Thriller* (*id.*, 1983) di John Landis con il cantante nero Michael Jackson, felice e raro connubio di musical e horror, un breve film spiritoso, trascinante, competente.

Un lungo, lussuoso video d'autore appare *Streets of fire* (*Strade di fuoco*, 1984) di Walter Hill, *a rock and roll fable* — come recita il sottotitolo — ambientato in una Chicago onirica degli anni Cinquanta, delle guerre metropolitane per bande, commistione di linguaggi diversi, video cinema fumetti, e di musiche diverse. È l'esempio più noto di come il

cinema tradizionale ha saputo sfruttare il pubblico della musica. Ma esso lo ha fatto in molte operazioni parallele: la trasposizione di opere-rock coi divi più celebri; il ricorso agli stessi divi in veste di attori per film musicali e non — Mick Jagger, David Bowie, Bob Dylan, Bette Midler, Sting ecc. sino a Madonna, a Dolly Parton, stella del «country», compagna di Stallone nel kolossal, e colossale disastro economico, *Rhinestone* (*Nick lo scatenato*, 1984) di Bob Clark; la ricostruzione romanzata, un vecchio genere riverniciato, di vite di grandi della musica, come Billie Holiday interpretata da Diana Ross in un *Lady sings the blues* (*La signora del blues*, 1972), di Sidney Furie, di addomesticata crudezza, come Huddie Ledbetter nel *Leadbelly* (id., 1976) del regista nero Gordon Parks, come Patsy Cline cui dà il suo corpo ma non la voce (che è quella autentica della cantante) Jessica Lange nel realistico *Sweet dreams* (1985) di Reisz, come Woody Guthrie incarnato da David Carradine in *Questa terra è la mia terra* (1976), diretto senza gran sapore da Hal Ashby ma fotografato da Haskell Wexler, un operatore di talento che nel '69 aveva tentato una radiografia del disordine e della violenza di quegli anni in un'ottica di sinistra col semidocumentario *Medium cool* (*America, America, dove vai?*), e altri minori o più recenti. Sul loro terreno, più efficaci, però, sono stati film quali *Saturday night fever* (*La febbre del sabato sera*, 1977), di John Badham, che ha lanciato John Travolta e che altro non era che un *Gioventù bruciata* degradato, e d'incredibile successo proprio per questo e per l'uso di una volgare disco-music e forse per il suo ambiente proletario oltre che giovanile. Il tutto era poi riproposto da James Bridges in *Urban cowboy* (*id.*, 1980), da *Grease* (*id.*, 1978) di Randall Kleiser, specializzatosi in astute consolazioni adolescenziali, da *Staying alive* (*id.*, 1983), un film sulle carriere nello spettacolo coerente con la provata mitologia del regista-produttore Sylvester Stallone. Tutti film con Travolta. Della stessa superficialità godeva un altro film sui giovani che fanno carriera con la nuova danza ginnica, l'inglese *Flashdance* (*id.*, 1983) di Adrian Lyne, cui sono seguiti l'ignominioso *Footloose* (*id.*, 1983) di Herbert Ross, *Breakdance* (*id.*, 1984) dell'israeliano Joel Silberg, *Beat Street* (*id.*, 1984), voluto da Harry Belafonte e diretto dal televisivo Stan Lathan su uno sfondo vero di ghetti del Bronx.

Un altro fenomeno va ancora ricordato: l'accuratezza, rilevanza e tempestività delle colonne musicali nei film più disparati, sempre più spesso affidati a gruppi, autori, esecutori famosi presso il pubblico giovanile. Se il musical è morto, lo è anche per questa concorrenza da parte della musica, e per essa da parte dell'industria discografica; se può rinascere, in forme del tutto nuove, è perché l'industria discografica vi vede un buon trampolino per i suoi prodotti. Mai come oggi, la musica ha avuto importanza nella confezione del film americano, e spesso nel suo successo.

L'ultimo Donen

L'eleganza di Donen regista di musical si è trasferita, mancando la possibilità di esercitarsi nel genere prediletto, nella commedia dove ha saputo tener viva una tradizione di sofisticata perizia e di sempre gradevole mestiere. I suoi film sono congegni che scivolano senza imperfezioni, anche quando non hanno un'anima originale o attuale. Negli anni Sessanta Donen ha diretto felici commistioni di generi — due variopinti polizieschi-rosa per Audrey Hepburn e Cary Grant, *Charade* (*Sciarada*, 1964), e per i più legnosi Sophia Loren e Gregory Peck, *Arabesque* (*id.*, 1966); un'incursione comica su temi faustiani coi modi del cabaret inglese, *Bedazzled* (*Il mio amico il Diavolo*, 1967); e soprattutto quello che è il suo miglior film non musicale, *Two for the road* (*Due per la strada*, 1967), con la Hepburn e Finney. Donen si serviva con superiore brio delle risorse di un argomento in fondo classico (una coppia rivive il suo passato e vi trova la forza per ripartire), finalizzandolo a un discorso in realtà amaro e modernissimo sulla crisi della coppia, tema di tanti noiosi film e invece reso da lui con sincerità e scioltezza convincenti.

Erano film quasi tutti europei, base l'Inghilterra, e tutto inglese era *Staircase* (*Quei due*, 1969), adattamento di una *pièce* di successo di Charles Dyer su una coppia di vecchi omosessuali (Richard Burton e Rex Harrison in una gara di bravura) che è un nevrotico esercizio di cattiveria e pietà poco consono al suo stile. Nei film successivi, l'eleganza restava, ma a servizio di soggetti poco doneniani, faticosamente risolti: *The little prince* (Il piccolo principe, 1974), edulcora-

ta versione musicale (Alan Jay Lerner) del famoso libro per bambini di Antoine de Saint-Exupéry; *Lucky Lady* (*In tre sul «Lucky Lady»*, 1975), sgangherata farsa d'azione con risvolti erotici; e *Saturn 3* (*id.*, 1979), film di fantascienza contraddistinto da eccessi visivi e stravaganze figurative, dove per la prima volta un robot è il protagonista. Manierista squisito, Donen ha ritrovato la sua vena migliore in *Il boxeur e la ballerina* (1978) che comprende due film di un'ora (*Dynamite hands*, *Baxter's beauties*) con la stessa batteria d'attori e dove — con ritmo alacre e ricchezza di invenzioni, rimandi, allusioni — si fa la parodia di due generi, il melodramma sociale e il film-rivista alla Busby Berkeley, tipici della Warner Bros degli anni Trenta.

La commedia

Non fosse stato per Billy Wilder, imperturbabile gigante di una grande tradizione, e per Blake Edwards con le sue punte, da ultimo, corrosive, la commedia americana avrebbe languito nella mediocrità, occasionalmente rotta da qualche intelligente riflessione sulla nevrosi quotidiana della *middle-class*. Non più sofisticata, non più capace di incursioni violente nello *slapstick* e nella farsa, non più in grado di inventare — un po' come il musical — un mondo a parte, di ricchi e poveri svitati, un mondo quasi astratto e retto dalla magistrale capacità di attori, sceneggiatori e registi che conoscono il segreto del tempo cinematografico, e neanche più populista (alla Capra), si è ridotta a tenui variazioni sulla morale sessuale (l'espansione della *sex-comedy*) e le sue trasformazioni, perlopiù lasciando campo libero alle deformazioni del comico e, a parte rare eccezioni, altrettanto conciliante. La commedia degli anni Sessanta e Settanta è infatti benevola, compiacente, blanda e tranquillizzante. E, quanto a «mestiere», assai fiacca e sciatta. Ha anche risentito della progressiva scomparsa di una grande generazione di attori: Glenda Jackson e George Segal non sono certo in grado di reggere il paragone con i *team* perfetti costituiti da Tracy-Hepburn o Grant-Hepburn, Mac Murray-Colbert, Stewart-Arthur ecc. Gli attori migliori sono venuti, non a caso, dalla scuola di Wilder (Lemmon, Matthau e, per un tempo, la Mac Laine).

Debole in sé, la commedia è però un genere diffuso: si è travasata in altri generi, dal western al *private eye*, e della sua lezione si sono serviti registi come Cassavetes o Altman o Rafelson, attori come Newman, Mc Queen, Redford, Jane Fonda, Gould, Sutherland, Hoffman, Nicholson, Reynolds, Beatty, Ellen Burstyn, Diane Keaton (più uomini che donne, perché dai primi anni Sessanta il cinema statunitense è più un cinema di divi che di dive).

I pochi film importanti di questo genere sono dunque opera di veterani come Wilder, di registi formatisi alla commedia nella vecchia Hollywood come Edwards (o il suo vecchio compare Quine, o Donen, che ancora hanno dato titoli interessanti), o di outsider geniali come Kubrick (*Lolita* e, virato alla farsa rabelaisiana, *Il dottor Stranamore*), Altman (*M.A.S.H.*, *California poker*, *Un matrimonio*), Cassavetes (*Minnie e Moskowitz*).

Ci sono stati, tuttavia, registi in una certa misura specializzati nella commedia. È anzi a uno di loro, Mike Nichols (Berlino 1931), attivissimo in teatro, che si deve, storicamente, sia il nuovo interesse dei produttori per il genere, sia un film che, assieme a *Easy Rider*, dimostrò l'esistenza di un pubblico nuovo e diverso, interessato a un cinema che trattasse della sua realtà in modo anch'esso diverso. *The graduate* (*Il laureato*, 1967) non era la prima opera di questo regista venuto dal teatro, che già aveva adattato il verboso gioco di massacro di Arthur Kopit *Who's afraid of Virginia Woolf?* (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*, 1966), in fin dei conti nient'altro che un'estremizzazione a base di insulti e scoppi di aggressività delle commedie sulle crisi familiari di un William Inge. Sceneggiato da due volpi come Calder Willingham e Buck Henry, commentato dalle musiche di Simon e Garfunkel, interpretato con brio e mestiere da Dustin Hoffman (e da Anne Bancroft nel ruolo della signora che lo concupisce), *Il laureato* è indubbiamente un film agile e interessante; si comprende come il pubblico giovane dovesse identificarsi col protagonista, un ragazzo colto, di famiglia benestante, ma ancora candido e idealista, e che rifiuta istintivamente l'etica del successo e vuol vivere secondo criteri di «autodirezione» e non di «eterodirezione». Sino alla fuga finale con la ragazza così simile a lui, senza sapere bene dove andare. Appunto, come la generazione che negli stessi anni rifiutava il consumi-

smo e il conformismo di quelle precedenti. Rivedendo oggi il film, queste cose appaiono scontate, ma non lo erano nel 1967: in definitiva *Il laureato* non faceva che divulgare idee tipiche della contestazione, sotto il velo levigato e superficiale della commedia ben fatta. Nessuno dei film successivi di Nichols sarà all'altezza di questo. *Catch 22* (*Comma 22*, 1970) era una farsa antimilitarista priva del mordente del romanzo originario di Joseph Heller, in ogni caso imparagonabile al precedente kubrickiano. *Carnal knowledge* (*Conoscenza carnale*, 1971) deve una certa incisività al testo del grande umorista Jules Feiffer, ebreo newyorkese (quanti ebrei newyorkesi nella commedia e nel comico dell'America odierna!), ma le ansie di liberazione sessuale di due protagonisti concludevano sull'antica morale che «la carne è triste»; e la regia era di piatto mestiere, meno brillante forse che nei successivi *The fortune* (*Due uomini e una dote*, 1975), farsa un po' cinica ambientata negli anni Venti e con minori presunzioni, e *Heartburn* (*Affari di cuore*, 1986), brioso esempio di cinema di parola ma anche di comportamenti (coniugali) che lascia un certo margine di improvvisazione alle sue due superstar Meryl Streep e Nicholson. La Streep era la protagonista anche del suo film migliore, *Silkwood* (*id.*, 1983), che aveva il merito di entrare in fabbrica e nella nuova realtà industriale e di dare un vero, contraddittorio personaggio di donna dei nostri giorni.

Nichols veniva dal cabaret e dal teatro, come Carl Reiner ed Elaine May, loro pure ex attori. Reiner ha girato alcune commedie sul tema del debutto e della ricerca del successo e un acuto e nero *Where's Poppa* (*Senza un filo di classe*, 1970) in cui Segal cercava di liberarsi da Ruth Gordon nei panni di una invadentissima e terrificante mamma ebrea. Poi, si è attestato su film anonimi come *Oh, God* (*Bentornato Dio*, 1977), con il vecchio George Burns nella parte nientemeno di Dio padre. Elaine May (Filadelfia 1932), dopo alcune sceneggiature per Preminger e Beatty, debuttò nella regia con *A new leaf* (*È ricca, la sposo e l'ammazzo*, 1971), discreto connubio di humour e cattiveria su una strana coppia formata da lei stessa e Matthau cui fece seguito *The Heartbreak Kid* (*Il rompicuori*, 1974). In ogni caso, il suo prodotto migliore sarà un *noir* intimista, di ambigua amicizia virile e complessi di colpa: *Mikey and Nicky* (*Mikey e Nicky*, 1976, uscito solo

nell'81 per contrasti con la Paramount): il gangster braccato era John Cassavetes, l'amico «traditore» Peter Falk. Più piatte furono le varie (per mano di vari registi) riduzioni da scrittori ebrei, Bellow o Malamud, perlopiù interpretate da Richard Benjamin (regista nell'84 di *Racing with the moon*, Sfida alla luna, corale addio all'adolescenza di più personaggi), da Richard Dreyfuss o da quell'Elliott Gould che si specializzò, in forma più originalmente svagata e autoironica, nel ruolo del giovane intellettuale ebreo complessato ed estroverso. Si tratta di personaggi che si parlano addosso in un giro vizioso, cui solo Woody Allen, il più caustico tra loro, saprà dare un senso più vasto e affilato.

Dalla stessa area culturale viene anche Alan Arkin, cantante e compositore folk, interprete e regista a Broadway di *pièces* di Simon o di Feiffer in edizioni non di rado notevoli, ma che in cinema non ha trovato una sua dimensione adeguata. Come attore comico è stato persino Clouseau in *Inspector Clouseau* (*L'infallibile ispettore Clouseau*, 1968) di Bud Yorkin, l'unica «pantera rosa» non dovuta a Edwards e Sellers, risultando forse migliore in personaggi tra il sarcastico e l'allucinato come il capitano di *Comma 22* o il dentista coinvolto nella CIA del fiacco *The in-laws* (*Una strana coppia di suoceri*, 1979) di Arthur Hiller. In genere ha lavorato con registi tipo Saks, Jewison, Rush, Hiller, magari con trasposizioni da Simon; e film di clan, con Gould, Vincent Gardenia, Sid Caesar, sono i due da lui diretti, *Little murders* (*Piccoli omicidi*, 1971) e *Fire sale* (*Quella pazza famiglia Fikus*, 1977), l'uno tratto e scritto da Feiffer, e l'altro da Robert Klane. Specie nel primo, i dialoghi sono spiritosi, e c'è un tono insolito che viene da Feiffer, una surrealtà che diventa incubo, un senso dell'orrore come pratica normale, quotidiana del piccolo-borghese, ma anche il secondo sguazza con una certa corrosività e «cattivo gusto» in una assurda famiglia ebrea di infimi negozianti del Bronx, purtroppo le sue regie non sono mai all'altezza dei testi.

L'altro filone, numericamente nutritissimo, della commedia è stato quello della *sex-comedy*, riflesso di un costume sessuale che era molto cambiato. A ben vedere, si è trattato spesso di un aggiornamento di *clichés* già stabiliti, ché le commedie di Michael Gordon con la vergine attempatella Doris Day e col «dongiovanni» molliccio Rock Hudson, non

erano, quanto a stile e solletichio di risibili prudori, troppo diverse. La spregiudicatezza delle più recenti consiste in giochi di situazioni e in battute che corrispondono al nuovo conformismo e ai nuovi luoghi comuni sul sesso, la coppia, il matrimonio, l'adulterio, prodotti dalla permissività degli anni Settanta. Restano invece nell'ombra, con le parziali eccezioni di film connessi al lavoro di Neil Simon, situazioni che si allargano ad altri comportamenti sociali. Anzi, gli autori che sembravano più dotati per una commedia di dissezione ironica di un disagio sono stati respinti ai margini del sistema produttivo dallo scarso successo delle loro opere.

Il decennio dei Sessanta si era aperto con uno dei migliori film di Wilder, *L'appartamento*, ma era proseguito con le commediole di Michael Gordon, Daniel Mann, Bud Yorkin, Melvin Frank, Melville Shavelson, Gene Kelly, David Swift, Ralph Nelson, e con i primi lavori di Simon portati genericamente sullo schermo da Gene Saks. Le eccezioni sono poche. Ma va ricordato l'ultimo Hawks di *Lo sport preferito dall'uomo* (1964) sull'inettitudine del maschio americano; *Colazione da Tiffany* (1961) di Edwards; il delizioso resoconto di vita matrimoniale di Donen *Due per la strada* (1967); l'ultimo bel film di Quine, *Insieme a Parigi* (1963). Dello sfortunato Quine, meno dotato del suo amico Edwards, merita menzione anche un film mai venuto in Italia, *Dad, poor dad, mama hung you in the closet and I'm feeling so sad* (Papà, povero papà, la mamma ti ha appeso nell'armadio e io mi sento così triste, 1967) da un testo teatrale di Kopit, rovescio aggressivo (perciò strano in Quine, che non è mai stato molto aggressivo) della felicità familiare americana. Un altro regista sfortunato fu Irvin Kershner (Filadelfia 1923) che sembrò promettere molto con *A fine madness* (*Una splendida canaglia*, 1966), descrizione di un «irregolare» nelle assurdità del sistema, un po' sulla scia addolcita del *Morgan matto da legare* di Reisz, e con *The flim flam flam* (*Carta che vince, carta che perde*, 1967), sulle vicende di un piccolo truffatore in giro per il sud. È stato tra i primi a parlare del disagio di personaggi marginali che cercano o difendono la propria identità e libertà rispetto ai miti imperanti del successo, e lo ha fatto con sensibilità acutamente moderna, tra simpatia e distacco, introspezione e caricatura, in una critica discreta ma sul fondo amarissima dell'America dei suoi anni. È una visione che

seppe approfondire con *Loving* (*id.*, 1970) che era la storia di un pubblicitario quarantenne diviso tra moglie e amante, ben reso da George Segal, e con *Up the sandbox* (*Voglio la libertà*, 1972), uno dei più inquietanti ritratti di un'irrequietezza femminile, ma i film seguenti sono mediocri incursioni in altri generi e da ultimo si è adattato a girare per Lucas il seguito di *Guerre stellari*. Per breve tempo, anche Arthur Hiller alimentò qualche illusione, ma il risultato bizzarro e forte di *The americanization of Emily* (*Tempo di guerra, tempo d'amore*, 1964), satira degli ufficiali imboscati nelle retrovie londinesi, era dovuto soprattutto al testo di Chayefsky che scrisse per lui anche una farsaccia sugli ospedali, *The hospital* (*Anche i dottori ce l'hanno*, 1971), mentre a Neil Simon era da attribuire la descrizione delle difficoltà nella metropoli di Lemmon e Sandy Dennis in *Out of towners* (*Un provinciale a New York*, 1970). Né va dimenticato che si deve a Hiller l'incredibile *Love story* (*id.*, 1970), lacrimoso fumetto del riflusso, e *Making love* (*id.*, 1982), *sex-comedy* superficiale nonostante che il triangolo riservi stavolta la sorpresa di un rapporto tra due uomini e una descrizione dell'ambiente gay senza i soliti pregiudizi comici.

Abbiamo spesso ricordato il nome di Neil Simon. Egli (New York 1927) è il vero autore di una serie ormai lunga di film tratti o ricalcati sui suoi copioni teatrali, che si è sempre rifiutato di dirigere lui stesso. Simon sforna una *pièce* di successo all'anno, e lavora anche per la televisione nel cui ambito si è formato. La sua scena è urbana (New York, preferibilmente Manhattan), e i suoi personaggi spesso gente di teatro e di spettacolo e comunque piccolo-borghesi alle prese con problemi ricorrenti: le incongruenze della civiltà urbana, il denaro e il successo professionale, la coppia. La forza dei personaggi e delle situazioni — ne è perfettamente conscio — risiede nella loro riconoscibilità: estremizzati, sono bensì comuni, riguardano *the ordinary people* del paese. In loro serpeggiano la nevrosi del vivere di ogni giorno al limite dell'isteria, un'ansia espressa in modi estroversi e perfino chiassosi. Salvo, poi, lasciar affiorare, specie nei finali, un risvolto sentimentale che fa parte anch'esso di una tradizione comica ebraica. Le sue coppie litigano scatenatamente, ma continuando spesso ad amarsi, anche quando si tratta di «strane coppie» maschili come Matthau e Lemmon in *The*

odd couple (*La strana coppia*, 1968) di Gene Saks, o i vecchi attori Matthau e Burns in *The sunshine boys* (*I ragazzi irresistibili*, 1975) di Herbert Ross. L'armamentario cui Simon fa ricorso con infallibile mestiere è ancora quello della farsa ebraica e del vaudeville innestandovi, però, esperienze di cabaret e di televisione, tutto stereotipi aggiornati con precisa attenzione ai disagi quotidiani di ambienti che ben conosce. Purtroppo, incurante del risultato artistico dei film, egli si limita a sfornare copioni e a lasciarli nelle mani di mediocri registi, ma è pur sempre l'autore che meglio di ogni altro ha saputo offrire agli attori battute e situazioni efficaci, e Dreyfuss, la Bancroft, Marsha Mason, Segal, e specialmente Lemmon e Matthau — i più «simoniani» tra gli attori di commedia — ne hanno profittato da par loro. Qualche titolo: *Barefoot in the park* (*A piedi nudi nel parco*, 1967) di Saks, *The goodbye girl* (*Goodbye amore mio*, 1977), *California suite* (*id.*, 1978) e *I ought to be in pictures* (*Quel giardino di aranci fatti in casa*, 1983) di Ross, *Plaza suite* (*Appartamento al Plaza*, 1971) di Hiller, *The prisoner of second avenue* (*Il prigioniero della seconda strada*, 1974) di Melvin Frank ecc., tutti significativi, assieme a quelli già citati, delle caratteristiche di questo autore. Che è apparso meno convincente solo nel semiautobiografico *Chapter two* (*Capitolo secondo*, 1979) di Robert Moore, con James Caan e la Mason, e in *Only when I laugh* (*Solo quando rido*, 1981) di Glenn Jordan, ancora con l'ottima Mason, due opere venate di troppo struggente simpatia per i sofferenti protagonisti. D'altronde, basta confrontare le sue commedie a quelle di Wilder per vederne i limiti, e alle tante *sex-comedy* di questi anni, ai tanti *Mariti in prova*, *Ultime coppie sposate*, *Tocchi di classe*, *Gufi e gattine*, *Dalle 9 alle 5*, *Amanti e altri estranei*, *Due sotto il divano* ecc., per capirne l'originalità e il valore. Nonostante gli aggiornamenti alla morale corrente, esse non sembrano poi affatto più moderne delle commedie degli anni Trenta sulle segretarie private e i telefoni bianchi. Per trovare un film originale sui ruoli sessuali, bisognerà rivolgersi a Edwards o a *Tootsie* di Pollack.

Così Norman Jewison è un regista di commedie privo di personalità (l'unico suo buon titolo è un western, *The Cincinnati Kid*, *Cincinnati Kid*, 1965), grazie al lavoro di preparazione di Peckinpah cui fu tolto di mano all'ultimo momento, e Paul Mazursky è uno dei misteri del cinema americano

degli anni Settanta. Lavora indefessamente, e sforna film più mediocri che medi, in genere commedie, e in genere venati di facile autobiografismo e di richiamo nostalgico al cinema del passato e di altri registi. *Alex in Wonderland* (*Il mondo di Alex*, 1970) e *Willie and Phil* (*Io, Willy e Phil*, 1980), ad esempio, rifanno con esplicite citazioni-omaggio ed esiti grotteschi *Otto e mezzo* e *Jules e Jim*. Il suo primo successo fu *Bob & Carol & Ted & Alice* (*Bob e Carol e Ted e Alice*, 1969), *sex-comedy* agrodolce sulla crisi di coppia e i soliti adulteri «moderni». *Next stop, Greenwich Village* (*Stop a Greenwich Village*, 1976) rivisitava apprendistati artistici in una New York anni Quaranta, *Harry and Tonto* (*Harry e Tonto*, 1974) parlava in termini comico-sentimentali della vecchiaia, e *Moscow on the Hudson* (*Mosca a New York*, 1984) è una moscia e slabbrata commedia su un jazzista russo fuggito a New York, pieno dei luoghi più comuni della propaganda anticomunista. Nella sua carriera, più che uno shakespeariano e strampalato *Tempest* (*La Tempesta*, 1982) in ambiente moderno e con Cassavetes come Prospero, si salvano *Blume in love* (*Una pazza storia d'amore*, 1973), ambiziosa commedia di frustrazioni incrociate, e la prima parte di *An unmarried woman* (*Una donna tutta sola*, 1977) che descriveva un personaggio femminile (Jill Clayburgh) e le sue acquisizioni e incertezze in un'era di liberazioni non sempre facili.

Nella commedia si è in fondo specializzato anche Hal Ashby (Ogden, Utah 1939), ex montatore, regista la cui scioltezza è apparente: ha rispetto dei nuovi canoni e capacità di scegliersi buoni copioni. Debuttò con *The landlord* (*Il padrone di casa*, 1969), che toccava marginalmente il problema nero, colto in comportamenti quotidiani non estremi, e per questo piacque. Seguirono *Harold and Maude* (*Harold e Maude*, 1971), spiritosa storia di un amore impossibile che oppone lo spirito di morte di un adolescente «bene» alla vitalità della vecchia e anarcoide Ruth Gordon, e *The last detail* (*L'ultima corvée*, 1973), intenso *on the road* militare sul trasferimento di un prigioniero, di una tristezza che sapeva d'autentico, e una delle interpretazioni più contenute di Nicholson. Erano film non presuntuosi, promettenti. *Shampoo* (*id.*, 1974), che coi modi della commedia sofisticata confrontava la sciagurataggine di un coiffeur ad anni tragici, mostrò invece l'assenza di personalità definita, di polso, di Ashby. Dopo *Bound for*

glory (*Questa terra è la mia terra*, 1976) e *Coming home* (*Tornando a casa*, 1978), alle soglie degli anni Ottanta in cui è rimasto in pratica inattivo, salvo il referto sui Rolling Stones e un nero di puro mestiere scritto da Oliver Stone (*8 millions ways to die*, *8 milioni di modi per morire*, 1986), era tornato alla commedia trasponendo un ottimo romanzo di Jerzy Kosinski e scegliendo un interprete come Peter Sellers, ai quali si deve in gran parte l'originalità di *Being there* (*Oltre il giardino*, 1979). Il giardiniere Chance di Sellers (la sua ultima interpretazione prima della morte nel 1980), buttato nel mondo nevrotico e confuso dei nostri anni dopo essere vissuto tutta la vita al chiuso di un giardino e davanti a un televisore, assurgendo alle massime cariche economiche e politiche, è un Candido di magistrale finezza, difficile da dimenticare.

Degli anni post-*Laureato* sono altri titoli interessanti: *Getting straight* (*L'impossibilità di essere normale*, 1970) di Richard Rush, che aveva a protagonista uno spiritoso Gould e il suo verboso disagio nel mondo dei campus e della contestazione; *April fools* (*Sento che mi sta succedendo qualcosa*, 1969) e *Move* (*Dai, muoviti*, 1970), variazioni sul filone ebraico-newyorkese di un regista, Stuart Rosenberg, venuto dalla TV e che non ha mantenuto le promesse, ma qui in grado di dare, nel secondo, una descrizione arguta di un intellettuale (ancora Gould) disadattato e incerto sulla propria identità e le proprie scelte, un tema di fondo del cinema come della letteratura americana; *The watermelon man* (*L'uomo caffelatte*, 1969), un film di neri passato inosservato in Europa, su un nero che cambia colore della pelle, interessante più perché ben rappresentava le opinioni della maggioranza nera sull'integrazione razziale che non per i suoi meriti comici (ne era autore Melvin van Peebles che nel '71 diresse con *Sweet sweetback's baadasss song* un poliziesco nero violentemente antibianco); infine, *Taking off* (*id.*, 1971) di Miloš Forman, il più personale e intelligente dei suoi film americani, sul rapporto tra generazioni in anni di brucianti cambiamenti, e simpatico ed efficace corollario, nella vivacità diretta dello stile, delle commedie da lui girate in patria, a Praga.

Di questi anni è, come in altri campi, la voga dei *remake*, da *Heaven can wait* (*Il paradiso può attendere*, 1978) di Warren Beatty e Buck Henry, che rifà *L'inafferrabile signor Jordan* di Hall, a *Essere o non essere* (vedi avanti) che rifà Lubitsch, a *Unfaithfully yours* (*Un'adorabile infedele*, 1983) di Howard Zieff che rifà Preston Sturges, a *Legal Eagles* (*Pericolosamente insieme*, 1986) di Ivan Reitman che si rifà a *La costola di Adamo* di Cukor ecc. Un pizzico di stravaganza portano almeno gli assai tradizionali *Cocoon* (*id.*, 1985) e *Gung Ho* (*id.*, 1986) di Ron Howard, l'ex divetto del televisivo *Happy days*, e *Soul man* (*id.*, 1986) di Steve Miner in cui un giovane bianco si finge nero per ottenere una borsa di studio all'università. Sul tema di *Cocoon*, il ricupero di un senso vitale alla vecchiaia, aveva fatto ben meglio, in equilibrio tra amarezza e patetico, Martin Brest (New York 1951) con *Going in style* (*Vivere alla grande*, 1980) in cui tre pensionati — uno dei quali è Lee Strasberg, il fondatore dell'Actors' Studio — rapinano una banca rovesciando una grigia attesa della morte in sfida alla morte in nome della vita. Origini letterarie hanno invece le isolate riuscite di Jeremy Paul Kegan che vira in commedia drammatica un gioiello della letteratura ebraico-newyorkese *The Chosen* (L'eletto, 1981) di Chaim Potock, e dell'esordiente Michael Dinner che si è rivolto a uno splendido romanzo degli anni Trenta di Nathanael West, *Miss Lonelyhearts* (Signorina Cuorinfranti, 1982), che rivela preoccupazioni assai attuali, l'uno e l'altro mostrando quali radici questo cinema possa avere, tuttora valide e certo non superate nell'America dei giovani intellettuali nostri contemporanei. Non lo sono certo dal nuovo filone generazionale, sui ragazzi al passaggio tra adolescenza ed età adulta, tra cui particolarmente antipatici gli yuppie assai determinati di *St. Elmo fire* (*id.*, 1985) di Joel Schumacher, vero concentrato di giovani attori che «saranno famosi». Ad aprire la voga era stato Barry Levinson con un ben diverso *Diner* (A cena con gli amici, 1982), cinque amici in una Baltimora fine anni Cinquanta, due dei quali ritroviamo, pochi anni dopo, in versione mezza età in *Tin Men* (*Tin men. Due imbroglioni e una signora*, 1987), ormai matura e amarissima farsa sulla *middle class*, impietosa nell'analisi della dimensione tribale, di clan della società americana e di una subcultura maschile sotto il segno della competizione e del cinismo.

Non hanno lasciato un gran segno né Claudia Weill che se non altro ha il merito di uno sguardo al femminile, specie in *Girlfriends* (*id.*, 1978), sui frammentari modi di vita comuni tra le nuove generazioni e diffusi anche tra le giovani donne,

né gli esordi nella regia della sceneggiatrice di *Nashville* Joan Tewkesbury, i cui *The tenth month* (Il decimo mese, 1978) e *Old boyfriends* (Vecchi boyfriend, 1979) mescolavano commedia, analisi sociale e psicologica con una certa libertà di stile ma senza vera novità, com'è pure per l'ex indipendente Susan Seidelman, il cui *Desperately seeking Susan* (*Cercasi Susan disperatamente*, 1985) è un'abile commedia degli equivoci e di scambi di persona, interessante come confronto tra due ambienti, classi, culture, desideri e attrici, la *drop-out* Madonna e la casalinga inquieta Rosanna Arquette. Più rimarchevole è l'interesse per la commedia di alcuni registi giovani e spesso indipendenti: ultimo esempio Joel Coen (*Arizona Junior*, *id.*, 1987), più consistente Jonathan Demme, uscito dalla scuderia Corman e autore di una piccola storia d'ambiente radiofonico (*Citizen band*, 1977), di *Melvin & Howard* (*Una volta ho incontrato un miliardario*, 1980), di altrettanto fresca ambientazione e di satira sottile dei sogni dei poveri, e del veloce *Something wild* (Qualcosa di selvaggio, 1987), incontro di uno yuppie con la diversità, rappresentata da una scatenata e libera *drop-out*. Prima Demme era stato l'«istruttore» di David Byrne, leader dei Talking Heads, per il suo straordinario *True stories* (*id.*, 1986), ritratto minimalista, freddo, di una cittadina texana che nella sua frammentarietà organizzata è un compendio delle arti americane contemporanee. Vestito di nero, stetson in testa, Byrne ci fa da guida in questa *little town* di un'America profonda, a un tempo arcaica e ipertecnologica, registrando con stupore naïf la vitalità degli individui ma mettendo insieme, senza mai forzare nulla, un gioiello di sociologia americana sulla folla sempre più solitaria nel suo consumismo, sulla sua normale ma *spettacolare* follia. *Dallas* e Wenders, Riesman e Thornton Wilder, e perfino *Winesburg, Ohio* e *Spoon River*, riletti e rifatti a modo proprio — nel modo giusto.

Blake Edwards

Attore, sceneggiatore, regista, produttore, Blake Edwards (Tulsa, Oklahoma 1922) ha saputo «reggere», e anzi, con gli anni, maturare sapientemente, dimostrando soprattutto nella commedia la forza di una scuola e la capacità di rinnovarla in

modo personale e, spesso, estremamente inventivo. Ci sono nella sua carriera risultati di indubbia maestria, quando la fantasia creativa e le condizioni commerciali gli hanno permesso di liberare i suoi estri più autentici. Che, sempre più rari nel cinema attuale, consistono in definitiva in uno sguardo ironico e fresco, non privo però di penetrante cattiveria sugli umani in società, con una spiccata simpatia per il personaggio «fuori posto» che cerca pateticamente di districarsi in situazioni che lo sovrastano, e con un'affettuosa attenzione in molti film per i sentimenti dell'amore e dell'amicizia, uno sguardo sostenuto da una scioltezza narrativa che gli consente di costruire gag su gag senza curarsi del loro effetto immediato, ma procedendo per divagante accumulazione, e da una cultura cinematografica che può giocare sulle citazioni senza darlo a vedere e senza grevità. Con alla base un'estrema cura dei dialoghi e della direzione di attori.

Dopo i film d'esordio e dopo la delicata mistura di romanticismo e cinismo di *Colazione da Tiffany* e soprattutto quella commedia dell'incomunicabilità sfociante in dramma dell'alcolismo che fu l'assai bello *I giorni del vino e delle rose*, è sembrato che egli dovesse limitarsi alle raffinate (ma non sempre) esercitazioni sulla *Pantera rosa*, a seguito del successo del primo film della serie (*The pink panther*, 1963), dove un piacevole edonismo era turbato dalle gaffe del maldestro commissario inventato di sana pianta da Edwards e dal suo attore prediletto, Peter Sellers. Si trattò di ben sei film, il migliore dei quali rimane *The pink panther strikes again* (*La pantera rosa sfida l'ispettore Clouseau*, 1976), di libera e fantasiosa costruzione e di spiritoso gioco di rimandi. E a volte era stato anche costretto a passaggi in altri generi sempre affrontati con professionale serietà e con indubbia eleganza, ma nei quali le sue doti più peculiari restavano in ombra.

Nel '68 egli aveva sceneggiato ma non diretto *Soldier in the rain* (*Soldato sotto la pioggia*), passato a Ralph Nelson ma di cui, a ritroso, va considerato il primo autore perché perfettamente dentro il suo stile e la sua pacata intelligenza, ma *The great race* (*La grande corsa*, 1965), omaggio allo *slapstick*, al *serial* del muto e ai *cartoons*, era alla lunga meccanico nelle sue gag, e *What did you do in the war, daddy?* (*Papà, ma che cosa hai fatto in guerra?*, 1966), farsa sulla guerra dai toni risentiti e diretti, già «pre-demenziale», era, a detta dello stes-

so regista, troppo in anticipo sui tempi. Il film di *private eye* Gunn (*Peter Gunn: 24 ore per l'assassino*, 1967) era stilizzato come una commedia con fredda abilità, il giallo ospedaliero *The Carey treatment* (*Il caso Carey*, 1972) un film sballato e trasandato, e *The tamarind seed* (*Il seme del tamarindo*, 1974) una storia di spionaggio in ritardo, ma con dentro una storia d'amore di fine e pudica sensibilità. Del suo unico western, *Uomini selvaggi*, s'è già detto.

Nel '68 egli aveva, però, già diretto uno dei suoi film più belli, *The party* (*Hollywood party*), dove una comparsa indiana dell'India, di educata e ingenua svagatezza, finisce in un party affollato e lo distrugge, totalmente fuori posto in un ambiente diverso delineato in tutta la sua superficiale volgarità. Di gag in gag (di ripetizione in variazione) il film cresceva in assurdo e in simpatia, ma il pubblico non lo apprezzò nonostante un perfetto Sellers; e *Darling Lili* (*Operazione Crêpes Suzette*, 1970) fu addirittura un clamoroso fiasco dato il suo altissimo costo. Eppure era un racconto di notevole sottigliezza, tra musicale e bellico, in gloria di Julie Andrews, neo signora Edwards e d'ora in avanti assidua protagonista dei suoi film.

È solo negli ultimissimi anni che, riannodando con più cattiveria e malizia con le sue commedie migliori, Edwards si è conquistato nel parere della critica e nell'apprezzamento del pubblico la giusta considerazione. *Victor/Victoria* (*id.*, 1982), rilettura di una sceneggiatura tedesca degli anni Trenta (*Viktor und Viktoria* di Reinhold Schünzel, 1933), è una commedia riuscitissima di travestimenti, la più intelligente riflessione che Hollywood abbia dato sull'ambiguità dei ruoli sessuali (e la necessità di combatterli), mentre *Ten* (*10*, 1979) aggredisce, tramite il personaggio di un comico non geniale, Dudley Moore, alle prese con Bo Derek, il feticismo sessuale dei maschi e le sue connotazioni più sotterranee, senza trascurare le più apparenti, e *The man who loved women* (*I miei problemi con le donne*, 1984), trasposizione in chiave americana e brillante di *L'uomo che amava le donne* di Truffaut, è un gioco di comicità grossa, volgare ma efficace, sulla figura del Don Giovanni assoluto, un Burt Reynolds per tanti anni *sex-symbol*, simbolo di virilità ed eletto a campione dell'impotenza maschile. Sempre gli effetti comici sono dosatissimi, funzionanti alla perfezione (anche in una farsa pura, gagliarda senza volgarità, come *A fine mess*, Un bel pasticcio, 1986) e, quel

che più conta, quasi mai gratuiti. Ancora Moore è il protagonista di *Micki & Maude* (*id.*, 1985) nel ruolo di un dolce bigamo cui, alla fine, nessuna delle sue mogli osa rinunciare. Il suo film più autobiografico e libero è forse *That's life* (*Così è la vita*, 1986) che «usa» l'amico Jack Lemmon, la moglie Julie Andrews e figli sparsi come in un piccolo film familiare, di tono elegante e tagliente, ma nel fondo di sottile angoscia di fronte alla vecchiaia. Il suo film più riuscito ci pare però *S.O.B., son of bitch* (*S.O.B.*, 1981), commedia nera e ultima interpretazione di William Holden. Mistura di estro corrosivo, sarcasmo satirico e autobiografia vendicativa, è un'esilarante, corale descrizione della «nuova Hollywood» in cui il regista non rinuncia a consumare tutte le vendette possibili nei confronti di quel mondo, delle sue finzioni e del suo cinismo, non risparmiando neppure i sopravvissuti della vecchia guardia. *S.O.B.*, in forma di bel film, è pure un credibile «manuale» socio-economico sugli usi e costumi della nuovamente florida capitale del cinema.

Jerry Lewis

Da *The bellboy* (*Ragazzo tuttofare*, 1960), suo debutto nella regia con una serie di scatenati sketch alberghieri, a *The ladies' man* (*L'idolo delle donne*, 1961), dominato dall'ossessione del matriarcato e retto da una straordinaria perizia tecnica; da *The errand boy* (*Il mattatore di Hollywood*, 1962), omaggio e aggressione alla falsità dello spettacolo, a *The nutty professor* (*Le folli notti del dottor Jerryll*, 1963), dimostrazione della schizofrenia americana e suo capolavoro; da *The patsy* (*Jerry 8 e 3/4*, 1964), ovvero: che cos'è il comico? attraverso il dilemma di chi non sa far ridere, a *The family jewels* (*I sette magnifici Jerry*, 1965), ricerca dell'autentico dietro le maschere di una moltiplicazione dei Jerry; da *Three on the couch* (*Tre sul divano*, 1966), un felice azzardo sul terreno della commedia, a *The big mouth* (*Il ciarlatano*, 1967), che riprende *Le folli notti* per dare una maturità e una conciliazione al suo personaggio, a *Which way to the front?* (*Scusi, dov'è il fronte?*, 1970), che è ancora una vendetta d'ebreo contro Hitler — ed escludiamo dall'elenco una regia per altri, *One more time* (*Controfigura per un delitto*, 1970), dove egli

non compare ma ripete senza invenzione vecchie gag — Jerry Lewis, attore e regista, *gagman* e produttore, è stato negli anni Sessanta l'autore completo di una serie coerente di opere dominate dalle stesse preoccupazioni e spavaldamente brillanti sul terreno della regia.

Lewis (Newark, New Jersey 1926) è sperimentatore e analista, i suoi film hanno il rigore di quelli dei grandi comici del passato, ma sono anche, in trasparenza e in evidenza, una riflessione sul comico e una lettura distanziata delle sue molle e delle sue ragioni, della sua necessità e della sua difficoltà. Se non sempre si ride, si è però sempre ammirati di fronte alla pervicace esplorazione di queste possibilità — che da manager sapiente e un tantino megalomane sa proporre a un livello secondo, riservando il primo all'attenzione di un pubblico più semplice, di bambini e di adulti, affezionato al personaggio, alle sue smorfie e ai suoi sdoppiamenti. I suoi film più rappresentativi ci sembrano, a ritroso, *Jerry 8 e 3/4* e *Le folli notti*. Nel primo, sono le disgrazie di un comico creato da un gruppo di *showmen* a esservi raccontate, e il film non è che il resoconto dettagliato e variato della fatica di far ridere, di costruire un personaggio, di creare situazioni. Lewis si analizza ed analizza il suo terreno di battaglia spingendosi in questo processo più in là di qualsiasi altro comico. È un film che, giustamente, provoca il riso soltanto nei rapidi momenti di abbandono frenetico in cui Lewis ci regala un sé già acquisito, collocato in spazi estranei al soggetto: fa ridere quando, nella storia, non è «di scena», ma è a tu per tu col suo spettatore.

Le folli notti mostra sinteticamente un Jerry intellettuale ebreo brutto e sgraziato che vuole adeguarsi alle immagini del bello e del successo dominanti nella società americana, e si sdoppia in un Buddy Love «playboy» di oscena convenzione. Ché l'interesse, il livello secondo, dei film di Lewis risiede nei modi della sua analisi delle frustrazioni, inibizioni, falsi miti dell'uomo americano, precursore in questo del cinema più interessante degli anni Sessanta. Lo scontro tra ciò che si è (e ci si vergogna di essere) e i modelli di adattamento imposti dalla società del benessere. Fino a *Le folli notti*, le caratteristiche della sua comicità erano identificabili nella smorfia mimica in una gamma senza limiti, e nella volgarità delle situazioni come forma di oppressione subita dal perso-

naggio o di sua autodifesa, spesso in una complessa messa in scena in luogo chiuso, in spazio limitato (ma è solo nei film di Jerry diretti da Frank Tashlin che prevalgono la paura delle cose e il grottesco alla Tom e Jerry). Nei film successivi l'infantilismo epilettico e cataclismico sopravvive in brevi brani, c'è una costruzione più libera, intersecata, contraddittoria, che tende a spostare l'interesse sulla maschera e su ciò che essa nasconde. È il tema dello sdoppiamento comune e di una lotta con cui si tenta di acciuffare solidamente e razionalmente, per affermarlo, un ego sconvolto dalle contraddizioni e dai modelli sbagliati. Nei *Sette magnifici Jerry*, la bambina protagonista sceglie come tutore, preferendolo ai sette parenti mascherati, l'autista senza maschera. L'importante non è atteggiarsi, ma essere; ma Lewis sa che l'irrigidirsi di ogni principio rischia una nuova nevrosi, e propone infine una rivalutazione parziale e dialettica della maschera. Allora, i travestimenti possono divenire mezzi parziali di liberazione com'è in *Tre sul divano* e nel *Ciarlatano*. Anche profondi e psicanalitici (Lewis sembra avere molto rispetto per Freud, nonostante le occasionali caricature dei suoi seguaci): in *Scusi, dov'è il fronte?* egli giunge, come già aveva fatto Chaplin, ad assumere le sembianze di Hitler per liberarsi di questo fantasma incombente nel suo animo ebraico.

Dopo anni di silenzio e dopo un tentativo incompiuto del '74 (*The day the clown cried*, Il giorno in cui il clown pianse), Lewis è tornato al cinema con *Hardly working* (*Bentornato, picchiatello!*, 1979): chiuso il suo circo, un clown tenta una serie di mestieri normali, incastrato nella logica ordinata delle *middle-towns*, in un'avventura nella realtà quotidiana segnata da una dolce e catastrofica follia e da fughe parodistiche nel sogno del successo travoltino di moda — per finire postino ma truccato da clown, in un contatto più diretto con la realtà e il «pubblico». Un clown che si fa serio, tragico *showman* interpretando se stesso nel film di Scorsese *King of comedy* (*Re per una notte*, 1983). Il suo silenzio era stato determinato da una lunga lotta con la malattia; affinato nei mezzi, Lewis è tutt'altro che superato, e la sua maturità ha permesso nuove e più sostanziose riflessioni. *Smorgasbord* (*Qua la mano picchiatello*, 1983) è forse il meno allegro dei suoi film, nonostante le ripetute mastodontiche o minime gag; racconta in continui flashback l'inettitudine assoluta alla

vita e alla società di un personaggio del tutto adulto, un «perdente» senza scampo e senza lieto fine, senza consolazioni possibili. Il successo critico di Lewis continua però a essere più europeo che americano. *Self-made man* e boss, spesso ossessivo sfruttatore della propria fortuna commerciale, Lewis è l'ultimo grande comico per il quale le gag contano più delle battute.

Woody Allen

L'inadattabilità di Jerry Lewis è estroversa, caricata, collettiva: riguarda l'americano più che l'ebreo, l'uomo comune più che l'intellettuale. Quella di Woody Allen (n. 1935) è ebraico-intellettuale-newyorkese, ma proprio perché più riconoscibile agli «intellettuali» ha sollecitato consensi immediati che l'altro s'è conquistato invece a fatica, parlando a un pubblico più indifferenziato e più vasto (per esempio, quello dei bambini che Allen non riuscirà costituzionalmente a toccare). È tuttavia in Allen e nel suo personaggio (se stesso, e perlopiù nei modi espliciti della confessione diretta benché recitata e dell'autocommiserazione) che gli anni Settanta dell'America (e non solo di quella) hanno saputo esprimersi con più immediata pregnanza, sì da renderlo interprete di una nevrosi e di un disagio che non è certamente solo suo. Da questo deriva anche quel tanto di disagio che lo spettatore colto non può non provare di fronte ai suoi film: vi si riconosce, vi si compiange e ride, ma può anche detestarlo, detestando se stesso o una parte di sé che riconosce e di cui coglie con fastidio la verità.

Allen viene da un fitto apprendistato di *gagman*, commediografo, sceneggiatore, attore di cabaret e di TV. Scrive i suoi copioni, quasi sempre li recita oltre a dirigerli. I suoi primi film appaiono, con lo sguardo del poi, di costruzione facile ma nuova: sul modello delle *stripes* feifferiane (con Feiffer ha, non soltanto lui, un grande debito di riconoscenza) sono sketch, battute, divagazioni con una loro autonomia e brevità, spesso spinti al paradosso e all'assurdo, quali più riusciti e quali meno, retti soltanto da un lieve filo parodistico e operanti come una specie di piccola conferenza di *entertainer* assai scaltro. Il primo, *What's up, Tiger Lily?* (Che cosa suc-

cede, T.L.?, 1966) non è venuto in Europa, ma era una satira del film di spionaggio coi modi dell'umorismo alla «Mad»; prima, aveva già scritto e interpretato per Clive Donner *What's new, Pussycat?* (*Ciao Pussycat*, 1965), commediola su trama di *pochade* effettistica. *Take the money and run* (*Prendi i soldi e scappa*, 1969), *Bananas* (*Il dittatore dello stato libero di Bananas*, 1971), *Play it again, Sam* (*Provaci ancora, Sam*, 1972, che era diretto da un Herbert Ross a suo esclusivo servizio), *Everything you always wanted to know about sex, but were afraid to ask* (*Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso, ma non avete mai osato chiedere*, 1972) appartengono al primo «modo» di Allen, variazioni a *stripes* piene di battute su un piccolo ebreo che vuol far carriera e finisce rapinatore, «imprese» commentate dai genitori o dall'analista o più spesso dallo stesso protagonista; su un piccolo ebreo coinvolto in una rivoluzione latinoamericana (occasione per una satira spesso superficiale e spesso azzeccata del radicalismo di quegli anni); su un piccolo ebreo, sempre lo stesso *schlemiel* disadattato, che vive del mito Bogart e pretende imitarlo; sul comportamento sessuale «normale» e «anormale». Verboso e incontinente, Allen è causa continua di danni, si caccia in situazioni più grandi di lui, si «cita addosso» e si rifà, con modi *camp* e cabarettistici, ai miti e alla presenza dei media, per saccheggiarli o parodiarli. Con *Sleeper* (*Il dormiglione*, 1973) precisa per la prima volta una sceneggiatura conseguente pur se diluita, sfiorando su pretesto fantascientifico mode americane deformi. Ma è solo con *Love and death* (*Amore e guerra*, 1975) che mostra maggiori ambizioni, rifacendosi alla letteratura russa dell'800. Però, confrontati con essa sono i temi fondamentali della cultura americana — il binomio «love and death» è quello, non a caso, del grande saggio di Leslie Fiedler sul romanzo americano. È ancora lo *schlemiel* oppresso da un passato di sensi di colpa e dalle incertezze a definirsi, a diventare padrone del proprio destino in un mondo che non lo permette e che lascia come ancora di presunta salvezza solo le consolazioni narcisistiche della psicanalisi.

Annie Hall (*Io e Annie*, 1977), tornando a un presente in cui infine la donna ha il peso che chiede, si accosta alla *sex-comedy* magistralmente superandola. Allen parla ancora più esplicitamente di sé, ma sa giovarsi delle classiche strutture

della commedia di costume e di coppia. L'incapacità del comico di successo protagonista a reggere un precario rapporto con la donna, sopraffatto dalla sua nevrosi e dagli interrogativi su di sé e su ciò che veramente vuole, è messa a confronto con l'autonoma nevrosi femminile, incarnata da un'eccellente Diane Keaton. Più costruito e sapiente ancora è *Manhattan* (*id.*, 1979), girato in un bianco e nero di solido e suggestivo richiamo a una tradizione: una sceneggiatura classica e frizzante, coi suoi momenti, anzi il suo tono, di *spleen* e malinconia. Stavolta le donne sono tre e c'è un amico, ma la socializzazione del personaggio non fa che moltiplicare le sue incertezze, la sua frustrante e frustrata indecisione. Bergmaniana (o strindberghiana) era stata invece l'ambiziosa e irrisolta analisi dei grovigli familiari proposta, in assenza dell'attore, con *Interiors* (*id.*, 1978), e una sbrodolata seppure sincera autoanalisi di artista alla *Otto e mezzo* (ancora!) è *Stardust memories* (*id.*, 1980) i cui unici scatti sono legati alle diversissime presenze femminili.

È senza dubbio migliore *A midsummer night's sex comedy* (*Una commedia sexy di mezza estate*, 1982) che ricalca ancora l'amato (eccessivamente) Bergman, stavolta però quello di *Sorrisi di una notte d'estate* (ma certe soluzioni formali si richiamano alla versione che del testo shakespeariano dette nel '35 Max Reinhardt), in un girotondo erotico tra sei personaggi e le loro attrazioni superficiali, che tuttavia sfociano infine in qualcosa di più amaro e vero. La psicanalisi e l'autocoscienza hanno ucciso da tempo la vitalità delle passioni, e la capacità di essere *eroi* semplicemente in quanto *maturi*, in grado di sapere cosa accettare e cosa rifiutare, più ancora: cosa volere. Di tutto questo Allen sente, come tutti, la mancanza e, più di tutti, l'impossibilità. Nonostante tutte le sue sbavature e il suo narcisismo, il suo cinema ce lo ha ricordato con onestà rara, e si spinge più avanti di quanto gli altri registi americani abbiano saputo o voluto fare, anche se la sua diagnosi ama tanto la propria prigione.

In *Zelig* (*id.*, 1983), con un gesto di virtuosismo dell'intelligenza e di virtuosismo artigianale, *oggettiva* in un altro *schlemiel*, una sorta di camaleonte totale, di quintessenza del conformismo come volontà di adattamento, tutti i suoi temi e ossessioni e, tramite le interviste a noti intellettuali (dalla Sontag a Bellow, da Bruno Bettelheim a Howe), tutti i possibili manierismi interpretativi. Tutto dentro ai modi dei mass-media e della cultura di massa, il suo «documentario» spinge fino all'estremo un discorso sulla civiltà americana, i suoi miti, le sue immagini, i suoi non risolti problemi d'identità, servendosi di un modello che risale al Melville di *L'uomo di fiducia*, quello di un proteico uomo dai mille volti per incapacità-impossibilità ad averne uno unico e definito.

Non resta che ripiegare su un mondo dello spettacolo *passato*, quello degli anni Cinquanta di *Broadway Danny Rose* (*id.*, 1984), trattato con la nostalgia di un calore umano ma pure distanziato con humour e crudeltà, nella cornice di una chiacchierata da caffè, di tante piccole rievocazioni da *entertainer* smaliziati. Ma la vicenda del suo infimo, sfigato agente teatrale, vieppiù calata nel controcanto ironico della Little Italy del *Padrino*, approda, come nell'ultimo Lewis, a una storia patetica e terribile, eppure con al fondo una ben diversa malinconica, stoica serenità.

In *The purple rose of Cairo* (*La rosa purpurea del Cairo*, 1985) è ancora lo spettacolo a essere al centro, e stavolta il cinema e il suo mito, nell'era più viva di esso, gli anni Trenta. Nella storia del personaggio che scende dallo schermo commosso dall'adorazione di una giovane donna della «grande crisi», nella inadeguatezza del personaggio alla vita vera, (motivo ripreso in *Radio days*), nel confronto tra chi sogna e chi è sognato, Allen concentra una sua pacata visione della magia e del mito del cinema: della sua funzione e dei suoi limiti. Qui, non più attore, dispiega la sua bravura in una costruzione di commedia calibrata e intelligente, e in una regia duttile quanto semplice. Una ancor più accentuata limpidezza e pienezza che sfida l'analisi critica, un equilibrio di toni comici e temi gravi, di compiacimento e distacco sul filo di un'intelligenza affascinata di se stessa e dei propri ricordi, una galleria di figure, situazioni, modi di vivere, manie di un populismo caldo come raramente gli era accaduto, caratterizzano l'ultimo suo film (a detta di Allen stesso), *Radio days* (*id.*, 1987). Ancora lo spettacolo, la radio degli anni Trenta, è al centro della vita di una patriarcale famiglia ebrea di New York — la *sua* famiglia, con al centro il piccolo Joe, un'altra incarnazione di se stesso — ed è presenza misteriosa e mitica (ma non mitizzata), di sogno del tutto inserito nella realtà di ogni giorno. È un'operazione di aperta nostalgia per un tem-

po, che è quello della sua infanzia, e per il suo medium la cui analisi critica resta sullo sfondo, a differenza che in *Zelig*, punto estremo dell'arte «riflessa» di Allen. Ma è nostalgia non solo autobiografica, ma di un'epoca e di una vita più *umana*, senza tacerne i lati oscuri, le miserie, le repressioni, l'imminente fine.

Anche in *Hannah and her sisters* (*Hannah e le sue sorelle*, 1986) il mondo dello spettacolo s'intreccia con quello familiare, qui però microcosmo di tensioni, odi e amori più vicino a quello di *Interiors*. Un giro chiuso di affetti e di insoddisfazioni, di insicurezze psicologiche e al fondo metafisiche, coinvolge Hannah e le sorelle, i genitori, i mariti o ex mariti; e la commedia — affidata all'estro di Allen, interprete dell'ex marito di una e futuro marito di un'altra delle sorelle, e uomo di spettacolo, *producer* televisivo in fase di stanca, e al solito un concentrato di nevrosi molto intellettuali e molto ebreo-newyorkesi — si interseca volentieri o necessariamente agli accenni di dramma, secondo i modi dell'analisi di costume di un mondo non liberato seppur ansioso di liberazioni e verbosamente convinto che sia facile raggiungerle.

La grandezza di Allen si rivela meglio proprio alle prese con queste opere che sconcertano molti critici e qualche spettatore troppo affezionato all'Allen ciarliero e divagante del passato, loro amato specchio. Ma sono esse a render certi della raggiunta e solidissima maturità di un autore polivalente, mai come ora sicuro dei suoi mezzi e in grado di controllarli con serena sicurezza, di servirsene per portare la sua critica dentro il cuore di miti che sono l'America.

Ancora comici

Nonostante Jerry Lewis negli anni Sessanta e Woody Allen negli anni successivi, la comicità è in ribasso, come la commedia, e mostra una forte crisi di idee e di talenti. La scuola si è persa — il *timing*, il gioco di squadra, l'arte delle gag visive, le idee di sceneggiatura — e ha lasciato il posto a una sciatteria che solo da ultimo, dandosi rigorosamente per tale, è rivendicata, si è fatta genere. Gli *entertainers* televisivi e quelli di cabaret, sulla scia in definitiva dei tanti Bob Hope del passato, hanno dominato il campo in mancanza di meglio, con formule facili e abuso della parodia interna al sistema dello spettacolo. Eppure una novità c'era, ed era proprio quella del cabaret newyorkese e delle sue dilatazioni nei campus, tra i giovani colti, disposti più delle precedenti generazioni a ridere delle istituzioni, degli usi nazionali, di se medesimi. E il cabaret ha pur dato personaggi interessanti come il vecchio Mort Sahl, come Lenny Bruce (cui Bob Fosse dedicò nel '74 un film, *Lenny*, con Dustin Hoffman, vedendo nel suo turpiloquio l'inizio di una rottura, troppo in anticipo su più violente contestazioni), o come i neri Dick Gregory e Richard Pryor, e poi Bill Cosby, la Elaine May, lo stesso Nichols, Woody Allen. Ma sul cabaret, sugli spettacolini degli *stand-up comedians*, ha prosperato dapprima, con lo svilente ricupero dentro gli *shows* settimanali, la televisione, al cui interno si sono formati nel genere Carl Reiner, Mel Brooks (agli ordini di Sid Caesar), Neil Simon, Larry Gelbart e molti altri. Tanto il cabaret permetteva l'aggressione nei confronti dei tabù e dei luoghi comuni nazionali, tanto la TV macinava in direzione di blando ricupero dentro una logica «parrocchiale» tesa quasi soltanto a parodiare lo spettacolo e se stessa. Salvo il caso di Allen, gli altri comici o scrittori finiti nel cinema, hanno preso dal cabaret la chiacchiera e dalla TV gli argomenti. Di Reiner, Nichols, la May, Simon si è già detto trattando della commedia cui, più che al comico, appartengono. (Nel cinema, forse il solo Peter Sellers e il suo prediletto regista Edwards seppero combinare commedia e comico, spesso con squisita intelligenza.)

Dopo *Easy rider*, si aprì uno spazio anche per i comici delle piccole produzioni marginali, presto finanziati dalle *majors*. Tra questi, il più coerente e rappresentativo è Mel Brooks (vero nome: Melvin Kaminsky, New York 1926), che seppe circondarsi di una schiera di attori amici (Gene Wilder, Dom DeLuise, Madeline Kahn, Zero Mostel, Peter Boyle, Marty Feldman, Cloris Leachman) e mostrò all'inizio una certa incisività nel raffigurare un ambiente dello spettacolo, da lui ben conosciuto (*The producers*, 1967) o nel fine calco da *cinéphile* (*Young Frankenstein*, 1974). Il primo, *Per favore non toccate le vecchiette*, aveva volgarità a sufficienza, e in questo, e nella scatologia e nelle battute esplicite e non più a doppio senso, farà scuola; il secondo, *Frankenstein junior*, seguiva passo passo il vecchio film di James Whale efficacemente

virandolo al comico scena per scena e battuta per battuta. Poi parodierà stancamente il western con *Blazing saddles* (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, 1974), il muto con *Silent movie* (*L'ultima follia di Mel Brooks*, 1976), un film appunto muto, il thriller alla Hitchcock con il brutto *High anxiety* (*Alta tensione*, 1977), per finire con il disastroso, al di là di singoli sketch passabili, *History of the world, part one* (*La pazza storia del mondo*, 1981). Dove l'ebreo polacco Brooks si è riscattato è in *To be or not to be* (*Essere o non essere*, 1983), che ha fatto dirigere ad Alan Johnson, calco più slavo ed ebreo (e meno rigoroso) del gioiello di Lubitsch del 1942.

Fuori della parodia, parallela alle rivisitazioni nostalgiche di Bogdanovich & C., la commedia sembra non esistere. Gene Wilder (vero nome, Jerry Silberman) e Marty Feldman (ebreo anche lui, però inglese) tentarono di seguire le orme di Brooks con ancora minore originalità. L'uno, dopo il non troppo scatenato *The adventures of Sherlock Holmes' smarter brother* (*Il fratello più furbo di Sherlock Holmes*, 1975), ha mostrato in *The world's greatest lover* (*Il più grande amatore del mondo*, 1977), su un «nuovo Valentino», e nell'episodio *Skippy* di *The sunday lovers* (*I seduttori della domenica*, 1980), una certa evoluzione verso la commedia brillante e sentimentale. È una tendenza che si è fatta accentuata nella più malinconica tentazione di adulterio di *The woman in red* (*La signora in rosso*, 1984), *remake* di *Certi piccolissimi peccati* (1976) di Yves Robert, con languide canzoni di Steve Wonder, ma è stata subito smentita da *Haunted honeymoon* (*Luna di miele stregata*, 1986), stucchevole messa alla berlina degli horror anni Quaranta. L'altro, attore colto e spregiudicato, noto per il suo fisico «ridicolo» e gli occhi storti, ha deluso con *The last remake of Beau Geste* (*Io, Beau Geste, e la legione straniera*, 1977) e, prima di morire nel dicembre '82 a 49 anni, con *In God we trust* (*Frate Ambrogio*, 1980), i preti cattolici presi in giro da un ebreo.

L'unica vera novità nel film comico statunitense è recente, ed è quella del cosiddetto «demenziale». Qui l'assurdo delle situazioni, la volgarità dei modi di comportarsi e di parlare e ogni altra «spazzatura» sono dichiarate, rivendicate, si distaccano dal cabaret e dalla TV per rifarsi alla tradizione dei Marx e degli *Hellzapoppin* e a quella delle irriverenti rivistacce di campus degli anni della contestazione. L'apparizione di

John Belushi, trasandato e zozzo, corporeo fino al più estremo abuso, brutto e grasso eppure sovranamente agile, segna una data importante, sia con *National Lampoon's Animal House* (*Animal House*, 1978) sia con il successivo e più calibrato *The Blues Brothers* (*id.*, 1980), entrambi di John Landis. Il secondo, davvero distruttivo, era efficace come spettacolo complessivo, ricco di trovate bizzarre, con una forte accentuazione sul musical (cui dà numeri vivaci e di alta professionalità) e vedeva, a fianco di Belushi, un altro ottimo e versatile comico, Dan Aykroyd. Purtroppo Belushi, questa forza drogata della città, è scomparso prematuramente nel 1982, a soli trentatré anni. I suoi due ultimi, graziosi film, *Continental divide* (*Chiamami Aquila*, 1981) di Michael Apted e soprattutto *Neighbours* (*I vicini di casa*, 1981) di John Avildsen, un po' incastrandolo lo facevano muovere dentro il terreno della commedia ben scritta. Tuttavia il demenziale che si è a volte trasferito, con Landis, sui terreni dell'horror e che serpeggia nelle produzioni marginali, anch'esse rivendicanti la spazzatura come estetica del nuovo, ha dato altri due titoli efficaci: *1941* (*1941: allarme a Hollywood*, 1980) di Spielberg, che però vanta tra i suoi antenati anche *M.A.S.H.*, *Stranamore* e il romanzo *Comma 22*, e *Airplane!* (*L'aereo più pazzo del mondo*, 1980) di Jim Abrahams e dei fratelli David e Jerry Zucker, farsa «sporca» veloce e scattante del genere catastrofico, come il suo seguito. Più greve, ma non meno superficiale e nutrito di tutto l'armamentario della cultura giovanile, è la loro satira della Germania Est (e del film resistenziale) *Top secret!* (*id.*, 1984), con Omar Sharif, e non meno sgangherata e veloce è la farsa di rapimenti ed equivoci *Ruthless people* (*Per favore, ammazzatemi mia moglie*, 1986). Più dei tanti *Porky's* e *Risky business*, il grande successo nel genere è *Police Academy* (*Scuola di polizia*, 1984), farsaccia goliardica dei valori costituiti dell'esordiente Hugh Wilson, replicata in tutte le possibili varianti, come, in una versione contaminata con il film d'azione, lo sono stati *Beverly Hills Cop* (*Beverly Hills Cop. Un piedipiatti a Beverly Hills*, 1984) di Martin Brest e *Running scared* (*Una perfetta coppia di svitati*, 1986) di Peter Hyams. Il nero Eddie Murphy, protagonista del primo film, e Billy Crystal che lo è del secondo, vengono come Belushi, come Aykroyd, come Steve Martin, come Chevy Chase e tanti altri, dal televisivo *Saturday Night Live*, una miniera inesauribile di talenti.

I film di John Landis (Chicago 1950), affermatosi decisamente come uomo di punta dello spettacolo neohollywoodiano per la sua capacità di rifare i generi in chiave nuova, rinnovati dall'interno e mescolati, e di guardare con un'irriverenza e freschezza da generazione degli anni Sessanta all'America contemporanea e ai suoi miti e leggi, sono senza dubbio i migliori nel genere. Spiritosi, inventivi, agili e ben ritmati. Dopo l'amatoriale horror kingkonghesco *Schlock* (*id.*, 1972), costato sessanta milioni di dollari, il grande successo indipendente *The Kentucky fried movie* (*Ridere per ridere*, 1977), i citati *Animal House* e *The Blues Brothers* (costato ventisette miliardi), con *An american werewolf in London* (*Un lupo mannaro americano a Londra*, 1981) mescolava orrore e ironia con effetti e trucchi sorprendenti e con il video thriller horror e musical. Il suo episodio di *Twilight zone* (*Ai confini della realtà*, 1983) che rifaceva la famosa serie televisiva *Ai confini della realtà*, tentava di dare una base «morale» alla paura, quella di un nazista che diventa vittima dell'odio razziale, mentre *Trading places* (*Una poltrona per due*, 1983) tornava alla commedia più classica (quella capitalistica), seguendo il magistero di Preston Sturges e affiancando ad Aykroyd il nuovo comico nero Eddie Murphy venuto dalla TV: ecco finalmente una commedia in cui nostalgia e ricalco restano sullo sfondo, a vantaggio di contenuti e di uno humour pienamente attuali. Meno riusciti, nonostante l'ottimo livello, sono i successivi *Into the night* (*Tutto in una notte*, 1984), che mescolava commedia e thriller in un girotondo di situazioni spesso esilaranti su un'America piena di gangster e trafficanti medio-orientali; *Spies like us* (Spie come noi, 1985), «demenziale» spionistico alla Gianni e Pinotto; e *Three amigos* (*id.*, 1986), allegro, insensato, infantile in ogni senso, gioco sopra le righe di cinema e realtà che si rifà, questa volta, ai cowboy canterini.

Detective, poliziotti e criminali

Nella prima metà degli anni Sessanta, nella scarna produzione hollywoodiana figurano naturalmente numerosi film di *detection* o di avventura criminale. Hitchcock è ancora vivo e assicura thriller di grande fattura, imitati maldestramente da

tanti. Fuller realizza alcuni dei suoi film più controversi e più personali. Siegel annuncia con *The killers* (*Contratto per uccidere*, 1964) quella fredda e «professionistica» visione del crimine che attribuirà poi ai suoi spietati poliziotti. Ma gli schermi sono preferibilmente pieni di James Bond e dei suoi, piuttosto squallidi, seguaci alla Matt Helm, Flint, Duffy e uomini dell'UNCLE. In questo clima, appare una mosca bianca, *Harper* (*Detective story*, 1966) di Jack Smight che, sceneggiato da William Goldman sulla base di un romanzo del miglior seguace di Chandler, Ross Mac Donald, offre il destro a Newman per un'inchiesta classica da *private eye* in una California corrotta e contorta, assai nella linea di quelle degli anni Quaranta, e per un personaggio assai malinconico, incapace di accordo con una moglie che lo ha lasciato e che ama, e tradito non da una donna, ma da un amico. Rari sono anche i titoli che continuano a rievocare le gesta dei gangster del passato, dovuti a Boetticher e al primo Rosenberg (*Murder Inc.*, *Sindacato assassini*, 1960). Eppure è da tutti questi filoni che il genere rinascerà, servendosi delle loro differenti lezioni e spesso mescolandole, soprattutto proponendo una nuova morale.

Possiamo dividere i film (e i loro autori) venuti dopo secondo l'atteggiamento dei loro narratori: le operazioni «fredde» che descrivono senza prendere partito la corruzione urbana e sociale attuale; quelle «calde» e destrorse che esaltano il ruolo del poliziotto, vieppiù autonomo e vendicatore, deciso a rispondere con un massimo di violenza al dilagare della violenza (e anche alla corruzione o inettitudine dei propri capi e dei politici), in una sorta di guerra personale; quelle «calde» che da posizioni opposte (ma a volte tenendo i piedi in due staffe) denunciano la corruzione a tutti i livelli, ivi compresa la polizia. Con l'eccezione del *Padrino*, la malavita organizzata trova scarsa simpatia e anche *Il padrino* è apprezzato soprattutto per quel tanto di nostalgico che ispira la sua visione dell'ordine familiare-corporativo della mafia. Più che la mafia e il crimine organizzato, presenti soprattutto nei film «democratici», ciò che preoccupa i cittadini (ed è la matrice di tanti successi) è la malavita «semplice», la delinquenza quotidiana delle grandi città, la loro degradazione.

Secondo la tradizione degli Hammett e Chandler e Mac Donald, il *private eye* è un eroe disilluso che ben conosce e

capisce la società in cui si muove e le sue regole, così come le umane passioni e la miseria dell'uomo. Non inquadrato per definizione, neppure se al servizio di gente di pochi scrupoli, la sua è una ricerca partecipata, calda, e di grande individualismo. In lui si sono incarnate le difficoltà di un'epoca e l'estrema ricerca di uno spazio d'intervento, insieme «dentro» e «ai margini» della società. Personaggio ideale, dunque, per nuove disillusioni e nuove difese in una più accentuata difficoltà di azione collettiva, per quei registi intenzionati a scavare nella confusione del sociale per comprenderla, ma pure per preservarvi una loro possibilità di critica e la conquista dell'adesione del pubblico. Si assiste così a un ritorno di Marlowe e di molti Marlowe truccati, collocati nel loro tempo o in questo. Dapprima, in un inerte film di Paul Bogart, *Marlowe* (*Marlowe l'investigatore*, 1968), poi in *Lungo addio* (1973) di Altman e in *Farewell my lovely* (*Marlowe il poliziotto privato*, 1975) di Dick Richards, quest'ultimo con l'anziano Mitchum. Ma il Marlowe di Altman vive nel nostro tempo, sentendosene del tutto spiazzato; così il Nicholson di *Chinatown* (1974) di Polanski è un Marlowe sfigato degli anni Trenta, ma la corruzione che scopre, profonda di anime e corpi e non solo di denaro, è perfettamente allusiva dei nostri. L'unico film di Ulu Grosbard degno di attenzione, pur se «cattolico» sino a un eccesso di moralismo, *True confessions* (*L'assoluzione*, 1981), rivisitava la Los Angeles del 1948 mettendo a confronto il poliziotto Duvall e il fratello prete De Niro in un'inchiesta sulla corruzione politico-ecclesiastica. In questi casi, e in *Bersaglio di notte* (1975) di Penn, c'è l'illustrazione più matura del personaggio del *private*, emblema di un disagio generale. Robert Benton, già sceneggiatore di *Bonnie and Clyde*, *Uomini e cobra* ecc., ne dà invece con *The late show* (*L'occhio privato*, 1977) solo una variazione ironica, invecchiando l'eroe ma conservando l'ambiente e gli schemi, e Jeremy Paul Kagan ne tenta un aggiornamento inedito con *The big fix* (*Moses Wine detective*, 1978) dove Dreyfuss è un ex studente contestatore finito investigatore senza successo e afflitto da un'ingombrante e invadente famiglia. Ancor più Michael Mann, produttore e ispiratore di *Miami Vice*, occhio visionario e scrittura nervosa, compone in *Manhunter* (*Manhunter. Frammenti di un omicidio*, 1986) un sottile, inquietante ritratto di cacciatore solitario che ha l'arma più efficace nella

propria immaginazione, nella capacità di identificarsi con la mente delirante dell'assassino, in lotta anche contro se stesso, con la parte instabile di sé che lo apparenta al ricercato. Infine Wenders in *Hammett* (1982), non riuscito tentativo di fare il «grande film» sotto il boss Coppola, generosamente fallisce proprio nel voler far protagonista lo stesso mitico scrittore in una Chinatown del '28, nella pretesa di mescolare la biografia di un intellettuale con il genere da lui esplorato e fissato. Assai dentro a un «clima» e con un senso dell'eros forte e crudele, è la rivisitazione del nero senza l'«occhio privato» compiuta dall'esordiente Lawrence Kasdan, già sceneggiatore di Spielberg. Il suo *Body heat* (*Brivido caldo*, 1981), con un perfetto William Hurt, si muove piuttosto nella scia di Cain (e Wilder) che non su quella degli Huston e Hawks. Poco di Tourneur, di cui ricalca *Catene della colpa*, ha invece il grigio ed esotico *Against all odds* (*Due vite in gioco*, 1983) di Taylor Hackford. Qualcosa di *Duel* di Spielberg, l'innocente perseguitato sull'autostrada da un criminale, conserva l'abile e artificioso *The hitcher* (*id.*, 1986) dell'esordiente Robert Harmon. Ma chi osa più di tutti nel *remake* è Jim Mc Bride, autore di intelligenti film indipendenti come *David Holzmann's diary* (Il diario di D.H., 1967) e *My girlfriend's wedding* (Le nozze della mia ragazza, 1969): con un *Breathless* (*All'ultimo respiro*, 1983) di rozza e manieristica efficacia rifà *Fino all'ultimo respiro* di Godard a Los Angeles, in cultura rock e sessista e in pieno immaginario cinefilo, con Richard Gere e Valérie Kapriski nei ruoli che furono di Belmondo e Jean Seberg.

La corruzione che questi personaggi scoprono è politica ed economica, e i modi del genere influiscono su altre *detections*, intese a parlare di più concrete cospirazioni, brighe nascoste, giochi di potere clandestini, cui nell'America del dopo Kennedy, nell'America del Watergate, nell'America di oggi, la classe dirigente e i suoi scherani si dedica come a un modo essenziale, intrinseco della politica. Il caso Kennedy, dopo *La caccia*, è stato trattato esplicitamente in un mediocre *Executive action* (*Azione esecutiva*, 1972) di David Miller e in modo indiretto in *Perché un assassinio* di Alan Pakula, che ha poi affrontato in modo direttissimo il Watergate in *Tutti gli uomini del presidente*. Michael Ritchie con *The candidate* (*Il candidato*, 1971) ha spiegato i meccanismi della carriera poli-

tica in maniera più reale che non i film degli anni kennedyani; Rosenberg ha collocato i suoi protagonisti di *W.U.S.A.* (*Un uomo oggi*, 1970) nel contesto del sistema politico di una capitale del sud, mostrando una commossa partecipazione nei confronti degli umili che ne restano schiacciati; Pollack ha fatto prendere coscienza alla «base» del sistema cospirativo americano in *I tre giorni del Condor*; e Coppola, nel *Padrino* e ancor più nel *Padrino parte seconda*, ha mostrato la collusione mafia-politica, dando con *La conversazione* il più acuto film sulla «cospirazione quotidiana»: sull'angoscia collettiva della cospirazione.

Con la grande eccezione del *Padrino*, i gangster hanno poco successo nel cinema degli anni Settanta. Non sono però mancate le rivisitazioni storiche con *Il massacro del giorno di San Valentino* e *Il clan dei Barker* di Roger Corman, *Grissom gang* di Aldrich, *Gang* di Altman, l'impressionante *Dillinger* di Milius, *Boxcar Bertha*, primo film importante di Scorsese, e naturalmente *Bonnie and Clyde*, film di rilievo diverso: quelli di Aldrich e Corman violenti e accurati quanto prevedibili, gli altri assai personali. E assai personali erano quelli di Terence Malick, *Badlands* (*La rabbia giovane*, 1973) che spostava agli anni Cinquanta la classica storia della giovane coppia ribelle e dei loro gratuiti assassinii in un Midwest di fredda disperazione, e *Days of heaven* (*I giorni del cielo*, 1978) che rievocava gli anni Dieci dei lavoratori stagionali nelle grandi pianure del Texas, in un approccio tra lirico e rituale, soprattutto di grande impatto visivo e figurativo, ma pure di intensa partecipazione a un malessere proletario-giovanile, infine omicida. Tra i pochi d'ambiente contemporaneo sono degni di essere ricordati almeno *Getaway* di Peckinpah e prima ancora *Senza un attimo di tregua* (1967) di Boorman per la sua dinamica violenza e lo sguardo impietoso su un mondo di duri, un film che, contemporaneo di *Bonnie and Clyde* e privo dello sguardo umanistico di Penn, accentua una differenza che non a caso porterà Boorman verso *Un tranquillo week-end di paura*. Ma film interessanti furono anche: *The incident* (*New York ore 3, l'ora dei vigliacchi*, 1968) di Larry Peerce, descrizione ambigua del teppismo in metropolitana, di regia piuttosto autocompiaciuta della violenza, ma pure denuncia che già invocava il ritorno della legge o dei cittadini duri che sanno reagire; *The honeymoon killers* (*I killer della luna di miele*, 1969) di Leonard Kastle, opera prima e forse ultima di un regista promettentissimo, che narrava di una colorita e mostruosa coppia di assassini «sopra le righe» in un contesto di assassini organizzati e «puliti»; l'insolito *Charley Varrick* di Siegel; *Prime cut* (*Arma da taglio*, 1971) di un Ritchie alla sua seconda prova, scontro tra gangster di fredda sanguinarietà e su fondi di notevole curiosità ambientale; *Il mediatore* di Mulligan; i due Lumet *Rapina record a New York* del '71, attento alle componenti più miserabili di una società urbana di per sé oppressiva, e *Quel pomeriggio di un giorno da cani* con un bravissimo e disastratissimo Al Pacino; *Voglio la testa di García* e *Killer élite* di Peckinpah; l'ironico *Il genio della rapina* di Richard Brooks; *The friends of Eddie Coyle* (*Gli amici di Eddie Coyle*, 1972) di Peter Yates; e lo strano *At close range* (*A distanza ravvicinata*, 1986) di James Foley, scritto da Nicholas Kazan, scontro tra due gangster padre e figlio. Prima, James Toback aveva ripreso il tema di *The gambler*, che aveva scritto per Reisz, nel suo primo film *Fingers* (*Rapsodia per un killer*, 1978), interpretato da Harvey Keitel: era la storia assai nera di un musicista classico che finisce gangster, descritta con attenzione all'ambiente — di italoamericani e di negri — e all'evoluzione, alle interrogazioni del personaggio, in definitiva affini a quella dei personaggi di Schrader o di Scorsese, la sfida, la ricerca del limite come ricerca di conoscenza, come prova a suo modo religiosa. Ma, a parte le operazioni di rifacimento cinefilo di De Palma, da *Scarface* a *The untouchables*, il crimine «di base», come s'è detto, ha interessato Hollywood sempre di meno, a tutto vantaggio dei problemi e dell'azione dei nemici ufficiali del crimine, i poliziotti, così come il mondo del carcere, un tempo un genere a sé, che è sembrato morire con lo strano *Cool hand Luke* (*Nick mano fredda*, 1967) di S. Rosenberg, con Newman, ed è ricomparso nel piatto *Brubaker* (*id.*, 1980) dello stesso regista ma con Redford. Più interessanti due film marginali: il «civile» *Short eyes* (*Esecuzione al braccio 3*, 1977) di Robert Young, calato sulla scorta di un dramma autobiografico del portoricano Miguel Pinero in un universo concentrazionario di violenza, omosessualità, droga, tensioni razziali, e il «giovanile» *Bad boys* (*id.*, 1983) di Rick Rosenthal.

Quando il poliziotto somiglia, come problemi e carattere, ai *privates*, le cose vanno meglio per gli inquisiti che non

quando si tratta di poliziotti che credono fermamente, magari contro l'intero sistema che li circonda e le sue complicità, alla dignità del proprio mestiere o semplicemente, trovandocisi in mezzo, cercano di svolgerlo con mezzi propri, visto che la legge non può dar loro grande aiuto. Il Sinatra dei film di Gordon Douglas, già assai ambiguo, cercava ancora di muoversi nei limiti della legge e delle sue funzioni, come, con ben altra coscienza e statura morale, il Klute di Pakula. Erano ancora dei «garantisti» — come il Fonda dello *Strangolatore di Boston*, il Segal di *Non si maltrattano così le signore*, e prima ancora il Brando di *La caccia*. Ma i tempi mutano, e gli umori del pubblico anche. Sotto Nixon il *law and order* a ogni costo sembra diventare il motto preferito del cinema poliziesco. Però, nel Siegel di *Squadra omicidi, sparate a vista* (1968) che violenta una sceneggiatura certo di morale diversa di Polonsky, al protagonista Widmark che è un poliziotto che bada ai fini e non si cura dei mezzi, si contrappone ancora un alter ego, il suo superiore Fonda, pure se alla fine questi sembra approvare i suoi metodi come necessari. Già nello stesso anno, tuttavia, un Clint Eastwood dagli occhi di ghiaccio (all'inizio del suo spettacolare ritorno dopo aver fatto il killer nei western di Sergio Leone) è in *L'uomo dalla cravatta di cuoio* un cowboy venuto dalla provincia e trasformato in poliziotto (negli anni in cui il western decade) che, confrontato con la città-giungla, prima spara e poi interroga. Anche il Klute di *Una squillo per l'ispettore Klute* di Pakula (1970) veniva dalla provincia e scopriva gli orrori della metropoli; ma della provincia portava l'onestà e non la spregiudicatezza, era un *mid-westerner* e non un *south-westerner*. Nella sua lotta al crimine urbano, Siegel fa scendere in campo anche John Wayne, ma è Eastwood a essere più «nuovo», più adatto a muovercisi. *Dirty Harry* (*Ispettore Callaghan, il caso Scorpio è tuo*, 1971) già nel nomignolo del titolo rivendica la sua regola con un personaggio subito riproposto, visto il successo, in un prevedibile seguito e poi in infinite varianti sino a quella particolarmente temibile di un altro *macho*, Burt Reynolds, interprete e regista di *Sharky's machine* (*Pelle di sbirro*, 1982). La morale di questi film è semplice: la legge non funziona, la contestazione ha prodotto lassismo da parte delle autorità, tutti sono corrotti, ma ci sono ancora delle vittime e allora i poliziotti le difendono, incuranti della legge

e dei limiti che essa impone. Possono a volte cercare ancora giustificazioni. Così i poliziotti di *The french connection* (*Il braccio violento della legge*, 1970) di William Friedkin non scherzano, ma pretendono (col regista) una credibilità documentaria. Lo stesso è per quelli della serie sull'*87° Distretto* tratta dai romanzi di Ed Mc Bain, e il Matthau di *The laughing policeman* (*L'ispettore Martin ha teso la trappola*, 1973) di Rosenberg; per il *Serpico* di Lumet che lascia la polizia per fare giustizia, insofferente delle sue pastoie e dei suoi compromessi, e in sdegnosa solitudine si «traveste» infiltrandosi nella società del male, e ancora l'Al Pacino di *Cruising* (*id.*, 1980) di Friedkin che si camuffa da omosessuale per penetrare nel mondo gay *macho* e sado-maso, e per quelli tratti dai romanzi dell'ex poliziotto Joseph Wambaugh che rinnegò la versione che ne aveva dato con spudorato e distanziante sovraccarico farsesco Aldrich in *I ragazzi del coro* (1977), ma approvò *The new centurions* (*I nuovi centurioni*, 1972) di Fleischer, di altrettanta irrealtà ma che voleva «far pensare». Aldrich incasinò, nel filone, anche *Hustle* (*Un gioco estremamente pericoloso*, 1975), mentre Friedkin, regista discontinuo ma a suo modo *autore* dentro un cinema d'azione, darà più tardi con *To live and die in L.A.* (*Vivere e morire a Los Angeles*, 1985) un «concertato» di insolito spessore, di ossessioni e di percorsi in ambienti caldi o iperrealistici, in cui ciò che scopre la sua coppia di agenti dei servizi segreti in cerca di vendetta per la morte di un collega è ormai un mondo di tante polizie, in un'assoluta «contiguità di polizia e delinquenza, società e asocialità».

Il terreno era pronto per il passaggio, preannunciato da *Joe* (*La guerra privata del cittadino Joe*, 1970) del quasi sempre mediocre John G. Avildsen (ma autore di lì a poco di un malinconico e più credibile *Save the tiger*, *Salvate la tigre*, 1973, con Jack Lemmon) e operato in due film del cinico Michael Winner, dal poliziotto Bronson di *The stone killer* (*L'assassino di pietra*, 1973) al civile Bronson che si vendica da solo nel tremendo *Death wish* (*Il giustiziere della notte*, 1974). I film che lo imitarono furono molti e vieppù volgari, con l'eccezione di un *Hide in plain sight* (*Li troverò ad ogni costo*, 1979) dell'attore e qui anche regista James Caan, un onest'uomo in lotta contro gangster e polizia insieme. Solo la blanda parodia tentata da Peter Hyams in *Busting* (*Mani

sporche sulla città, 1974, con Elliott Gould) e il più serio e marginale *Electra Glide in blue* (*Electra Glide*, 1973) di William Guercio tentarono una critica del personaggio del poliziotto che la voga nixoniana proponeva, mostrandone la logica fascistoide e l'impressionante maschilismo, tanto che nel '77, cercando di restare a galla modificando il suo abituale personaggio, Clint Eastwood con *The gauntlet* (*L'uomo nel mirino*) diresse se stesso un po' in questa chiave. Meglio ci era riuscito il giovane Richard Tuggle che in *Tightrope* (*Corda tesa*, 1984) aveva caricato di ambiguità il granitico Eastwood attraverso un personaggio di poliziotto alla deriva. Ultimo arrivato, John Carpenter ha dato in *Distretto 13 — Brigata della morte* (1976) una sorta di western metropolitano con la sua spavalda ed efficace assenza morale, in fondo assai *soft* e cinefiliaca: il superpoliziotto o il supervendicatore si sono nel frattempo trasferiti al campo più «giovanile» di un finale degrado metropolitano che è alle porte. È però anche la variante più vitale di un genere che, insidiato dai tanti *serial* televisivi nelle sue potenzialità di azione pura, punta volentieri a varianti strane, eccentriche nei personaggi e nell'ambientazione, curiose ma nella sostanza marginali, come mostrano gli ultimi discreti prodotti: *F/X* (*F/X. Effetto mortale*, 1985) di Robert Mandel, gioco di riflessi incentrato su un mago degli effetti speciali; *Heat* (*Black Jack*, 1986), passato da Altman a R.M. (in realtà, Dick) Richards, ritratto di perdente, di disilluso reduce dal Vietnam, in una livida Las Vegas invernale, così come nella vita notturna e sotterranea di una Los Angeles insolita Richard Tuggle ambienta il suo thriller d'inseguimento *Out of bonds* (*La morte alle calcagna*, 1986).

Un cenno a parte meritano i film sui poliziotti neri, numerosi nei primi anni Settanta, e ora confinati alla TV. La serie era stata aperta dal Sidney Poitier del «progressista» *In the heat of the night* (*La calda notte dell'ispettore Tibbs*, 1967) in cui Norman Jewison mostrava come gli investigatori neri non fossero da meno dei bianchi, era proseguita col Jim Brown di *The split* (*I sei della grande rapina*, 1968) di Gordon Flemyng, ma era passata nelle mani degli stessi neri (finalmente assurti al ruolo di registi) in film d'ambiente quasi esclusivamente nero. Vendicatori all'interno del loro mondo. Era migliore, in ogni caso, la coppia di *Cotton comes to Harlem* (*Pupe calde e mafia nera*, 1970) dal romanzo di un

giallista nero di grande talento come Chester Himes, che non gli Shaft di Gordon Parks e i Superfly di Gordon Parks jr. S'è avuto anche un *private eye* nero in un filmetto del '74 del veterano Jack Arnold: *Black eye* (in Italia, *Con tanti cari cadaveri, detective Stone*). Insomma, un cinema parallelo che imitava quello bianco, privo di contenuti alternativi.

Don Siegel e Clint Eastwood

Considerato un regista B negli anni Cinquanta, in cui fu però autore di alcuni film più che interessanti come *Rivolta al blocco 11*, *L'invasione degli ultracorpi*, *Faccia d'angelo* (carcerario, fantascientifico, gangsteristico), nei primi anni Sessanta Don Siegel (Chicago 1912) non godette di molta libertà pur lavorando con continuità. *The killers* (*Contratto per uccidere*, 1964) seppe però ricordare a chi l'aveva dimenticato la sua capacità di regista d'azione e a chi lo conosceva un occhio algido su un universo corrotto in cui, tra alto gangsterismo e killer di professione, vera protagonista è la morte, amaramente e consapevolmente attesa come ineluttabile dal più umano di tutti, John Cassavetes. La vera novità era nel modo in cui Siegel caratterizzava i due killer (l'impassibile professionista Marvin e il nevrotico Clu Callager, funzionari tecnologici del crimine in doppio petto), cioè con neutralità d'atteggiamento fredda quanto quella di Marvin. Il loro mandante era interpretato con credibile cinismo da Ronald Reagan in una sua ottima interpretazione cinematografica. *Madigan* (*Squadra omicidi: sparate a vista*, 1968) fu, come s'è detto, il ritorno del poliziotto all'azione nonostante o contro i suoi capi, ma con insolite in lui aperture a una dimensione di dolore esistenziale, di rapporti sentimentali che per tutti i suoi eroi volgono al peggio. Fu però l'incontro e poi l'amicizia con Clint Eastwood a dargli la possibilità di costruire opere indubbiamente personali e assai forti, sempre con Eastwood: oltre ai citati *Coogan's bluff* e *Dirty Harry*, il western spigliato e nervoso *Two mules for sister Sara* (*Gli avvoltoi hanno fame*, 1970) e più tardi *Escape from Alcatraz* (*Fuga da Alcatraz*, 1979), un «carcerario» solido e minuzioso, con un briciolo di violenza ma anche di tensione in più. Con Eastwood girò anche il suo film più strano e possente, e più

eccezionale, *The beguiled* (*La notte brava del soldato Jonathan*, 1971). Il modello maschilista che questo film metteva in discussione tornò a prevalere nel vivacissimo *Charley Varrick* (*Chi ucciderà Charley Varrick?*, 1973) con Matthau, dall'inizio travolgente e dai riusciti toni ironici oscillanti sul nero; nella mediocre commedia a inseguimenti *Rough cut* (*Taglio di diamanti*, 1980); nell'assurdità spionistica di *Telefon* (*id.*, 1977) con Bronson; nel western della vecchiaia di Wayne *The shootist* (*Il pistolero*, 1976).

La discussione su Siegel «autore» grande o piccolo è stata accanita. Preso a modello di un modo di fare cinema che era in realtà degli anni passati, anche se i suoi temi sapevano cavalcare i Settanta e se nei Settanta dell'approssimazione professionale di tanti giovani registi il suo mestiere fece faville, Siegel seppe afferrare il tempo e proporre soprattutto un personaggio: quello del duro, cinico, *attivo* in un mondo sempre più privo di vera azione, in cui il frustrato maschio medio del mondo occidentale poteva scaricare di nuovo i suoi sogni. Il suo è un cinema maschilista, e su questo non c'è dubbio; e poiché gli spazi dell'avventura si sono ristretti, e il western è stato minato e distrutto dall'interno dai progressisti e dagli intellettuali, e il film di guerra è infrequentabile nella vecchia logica bellicista in anni di Vietnam, allora il *real man* trova un terreno d'azione solo nella giungla delle metropoli. E, seguendo i tempi, dalla parte della legge, o meglio del *law and order*. Quel che importa a Siegel è narrare gli uomini in azione, e per esclusione individua l'unico terreno pseudoeroico in cui può intervenire, e lo batte con un istinto sicuro. La sua ideologia è povera, ma le sue capacità di narratore diretto e forte ricchissime.

Resta il mistero, però, di *La notte brava del soldato Jonathan*, che è invece apparso come una distruzione sistematica del «maschio». Durante la guerra civile (una guerra lontana) un nordista ferito (Eastwood) è accolto in un'isolata *mansion* di donne sudiste, una sorta di collegio dove le tensioni serpeggiano ma dove la coesione del sesso è grande. Qui egli non rispetta le regole, cede al suo gallismo, e le donne unite lo castrano e uccidono. Girato con sottile e coinvolgente perizia, finemente e imprevedibilmente letterario come pochi altri film del periodo, non piange sul suo maschio distrutto, né infierisce sulle donne che si difendono aggredendo. Dichiara

la morte del maschio, tanto più impressionante in quanto è un maschilista a dirla e un ipermaschilista a interpretarla. Ma forse il contrasto è solo apparente, e Siegel sa molto bene che la «norma» non è quella dei suoi *Dirty Harry* né quella delle donne in rivolta. È la coscienza della crisi del maschio che provoca in lui, negli altri film, l'estrema difesa del maschio con tutti i mezzi di cui può disporre.

Più patetico è il suo allievo Eastwood (n. 1930), avviato da lui alla regia. La sua freddezza è un *cliché* che gli ha cucito addosso Sergio Leone. Come Wayne, ha creduto per qualche anno di essere il suo personaggio, e ha riproposto la sua spietatezza, il suo ghigno, la sua logica di *outsider* che crede solo a se stesso e alla sua forza. Ora espressione non mediata di una violenza a fior di pelle, ora quasi una sua involontaria caricatura. Le sue regie hanno avuto come unico spazio quello del western più o meno camuffato — sulla scia di Leone — e quello del poliziotto — sulla scia di Siegel — trasferendo bensì nel secondo le caratteristiche del primo (significativa è in proposito la bardatura, in *Coogan's bluff*, da cowboy di città). Ciò anche se il suo debutto con *Play misty for me* (*Brivido nella notte*, 1971), un thriller in cui il maschio è aggredito e quasi ucciso da una schizofrenica, intendeva ricalcare più rozzamente, e tutto dalla parte del maschio, *La notte brava del soldato Jonathan*.

Lentamente, però, Eastwood è sembrato maturare (e tener conto del passaggio del tempo, o delle critiche che il suo cinema sollevava da più parti) e ha cercato di umanizzare il suo eroe, con qualche discreto risultato registico. Così, dopo *The outlaw Josey Wales* (*Il texano dagli occhi di ghiaccio*, 1976) e *Bronco Billy* (*id.*, 1982) e dopo aver tentato di seguire la moda con l'avveniristico *The firefox* (*Firefox, la volpe di fuoco*, 1982), si è concesso con *Honkytonk man* (L'uomo dell'honkytonk, 1982) una storia malinconica con qualche vezzo sentimentale su un cantante tubercolotico e triste degli anni della depressione. Ma è poi tornato, per maggior sicurezza, a fare il poliziotto duro in *Sudden impact* (*Coraggio, fatti ammazzare*, 1983) e si è ributtato sul western, in un'ambiziosa aspirazione alla classicità degli *Shane*, con *Pale rider* (*Il cavaliere pallido*, 1985). Le mode di questi anni, imposte tra gli altri da lui stesso, non lasciano molto spazio alle sue latenti tristezze, se esistono. Così è tornato a fare il sergente di ferro

che conquista Grenada in *Heartbreak Ridge* (*Gunny*, 1986), orgia di turpiloquio e di retorica patriottica così estrema da imbarazzare il Pentagono che gli aveva dato il suo contributo.

Sidney Lumet

Venuto dal teatro e dalla TV, Lumet (Filadelfia 1924) aveva debuttato nel 1957 con un film che risentiva di entrambi, *Twelve angry men* (*La parola ai giurati*, 1957), il cui interesse derivava dalla play televisiva che trasponeva (peraltro macchinosa) e dalla direzione di un gruppo di attori capeggiato da Henry Fonda e Lee J. Cobb. Poi ha portato sullo schermo vari drammi di Tennessee Williams, di Arthur Miller, di Eugene O' Neill, di Čechov perfino, con un sempre accorto uso di attori anche difficili (Brando e la Magnani in *The fugitive kind*, *Pelle di serpente*, 1959, a esempio). Se non di drammi e di play TV, si trattò di romanzi; via via Lumet, come privo di una sua scelta registica, ha scelto di adeguarsi al tema e al testo adattato, ricercando ogni volta una forma a essi adeguata. Non sempre il gioco gli è riuscito, ma a volte sì; e se *Fail safe* (*A prova di errore*, 1964) era solo un altro film di fantapolitica kennedyana, se *The pawnbroker* (*L'uomo del banco di pegni*, 1965) un *mélo* con un gigionesco Rod Steiger e una problematica e una regia effettistiche, l'antimilitarista *The hill* (*La collina del disonore*, 1965) riusciva a far «quadrare gli effetti», a trovare una sua retorica coerenza.

I suoi film migliori, negli anni della crisi di Hollywood, furono *The group* (*Il gruppo e le sue passioni*, 1967) e *Bye bye Braverman* (1968, inedito in Italia). Erano qualcosa più che adattamenti, e vi si avvertiva un'adesione critica alla materia narrata, oltre che una sapienza tutta televisiva di ricomposizione del romanzo in termini cinematografici. Il primo, tratto dal romanzo della McCarthy, riferiva la corale crescita attraverso gli anni Trenta di un gruppo di amiche, dal college alla vita, e ricostruiva senza compiacimenti sentimentali e autobiografici i miti e gli sbandamenti di un'epoca. Il secondo, storia di quattro amici, intellettuali ebrei non proprio di successo, che si recano in macchina ai funerali di un altro amico, è la contemporanea ed erratica descrizione di uno sfasamento

sorretto soltanto dall'autoironia: nel filone «intellettuale-ebreo-newyorkese» che tanto ha dato al cinema, alla letteratura e al teatro, è uno dei titoli migliori e più sinceramente e malinconicamente accattivanti.

La capacità di adattamento e la sicurezza professionale hanno fatto di Lumet un regista molto richiesto anche negli anni Settanta, e se il suo film forse più ambizioso e tra i più lodati, *Network* (*Quinto potere*, 1976), è un pamphlet piuttosto rozzo, benché dai contenuti condivisibili, che gioca sul paradosso e sulla vendetta dello sceneggiatore Chayefsky (e forse di Lumet stesso) nei confronti del sistema televisivo che ha tradito le speranze dei suoi pionieri, i suoi polizieschi sono solidi e intriganti: in *The Anderson tapes* (*Rapina record a New York*, 1971) l'occhio delle telecamere è sempre presente e Lumet sa lucidamente descrivere la corruzione di una città dall'alto in basso, al pari di *Serpico* (*id.*, 1973) che, nonostante il tema del poliziotto vendicativo, si muove ancora agilmente nel contesto newyorkese e nella sua corruzione, e di *Prince of the city* (*Il principe della città*, 1981), di nebulosa, lenta, coinvolgente atmosfera. Grazie a una vivace sceneggiatura di Frank Pierson e a un Al Pacino (già Serpico) nella sua migliore interpretazione, il più compiuto resta *Dog day afternoon* (*Quel pomeriggio di un giorno da cani*, 1975). Anche qui i media sono onnipresenti, ma lo sgangherato protagonista, un omosessuale che sequestra degli ostaggi, tratta con la polizia, non vuole vendette ma ottenere rispetto — un protagonista che nel cinema dei Sessanta era inimmaginabile —, attira una simpatia che sembra coinvolgere lo stesso regista, dando al film una *verve* e un calore per lui insoliti.

Senza dubbio è il poliziesco il genere in cui Lumet ha saputo essere più personale, e in fondo lo sfiora lo stesso *The verdict* (*Il verdetto*, 1982), crepuscolare e sinuosa narrazione di un processo cucita addosso a un Newman che sfodera tutte le astuzie del mestiere nel suo ruolo di perdente ridestato e nuovamente fregato; ma sono ancora da ascrivere a suo merito *Just tell me what you want* (*Dimmi quello che vuoi*, 1979), commedia newyorkese sulla scia di *Bye bye Braverman* ma più amara, con al centro un bel personaggio femminile reso da Ali Mac Graw, e *Daniel* (*id.*, 1983) che, sulla scorta del romanzo di Doctorow sui coniugi Rosenberg e il loro processo, filtra attraverso lo sguardo dei figli delle vittime e la loro

discriminazione la «memoria» di un clima politico di intolleranza, di difficile militanza e di dolore privato, reso in forma efficace e aperta al dopo, alle lotte contro la guerra nel Vietnam. Gli altri suoi film sono ennesime trasposizioni (*Equus*, *id.*, 1976, dalla commedia di Peter Shaffer; *The wiz*, in Italia, *I'm magic*, 1978, musical teatrale *all-negro*; *Murder on the Orient Express*, *Assassinio sull'Orient Express*, 1975, da Agatha Christie, *all-star* di tradizionalissima fattura; il crepuscolare ritratto femminile di *Garbo talks*, La Garbo parla, 1985, con Anne Bancroft). È difficile trovare un perno che non sia professionale nell'opera di Lumet, ma le mille risorse della sua tecnica — prese dalla TV, dal teatro, dal cinema, che ha chiaramente studiato, sia quello dei vecchi che quello dei giovani più innovativi — e una certa modestia base, al servizio del soggetto e delle sue spinte come della sua più intima struttura, gli hanno permesso alcuni buoni risultati, sia nelle opere più ambiziose sia tra quelle più di genere. Gli siamo, però, anche debitori di una precisa capacità di captazione delle tensioni urbane e delle loro regole nascoste — in un'epoca di superficiale retorica metropolitana di tanto cinema.

Arthur Penn

Venuto lui pure dalla TV e dal teatro, passato per l'Actors' Studio, Penn (Filadelfia 1922) è il regista che meglio è riuscito a conciliare Hollywood e New York (restando pur sempre un *easterner*) con un profondo senso dello spettacolo e del cinema come creazione destinata al pubblico del proprio tempo, e con una profonda intuizione dei dilemmi della cultura americana nei suoi processi di evoluzione/involuzione. La capacità di costruzione e di sceneggiatura (ritmo, *souplesse* di montaggio, diramazioni e sviluppi della storia, scene forti trattate col massimo di tensione), di direzione degli attori noti e nuovi, di controllo e uso del colore e del movimento gli vengono anche da una buona frequentazione dei classici, oltre che dalle esperienze teatrali e televisive. Con il cinema Penn ha espresso le sue idee sull'America, e di film in film ha affrontato una riflessione di tipo etico e sociale sulle sue connotazioni e i suoi sviluppi. Anche nella sbandata intellettualistica di *Mickey one* (*id.*, 1964), il più «europeo» dei suoi

film, che mal conciliava simbolismo e naturalismo e sottofondi kafkiani, ma pure è stato tra i primi a dare corpo all'ansia e al disagio individuali in un mondo incontrollabile e spesso incomprensibile: i «loro» che ossessionano il giovane *entertainer* Beatty sono forse la mafia dello spettacolo, ma anche dei «loro» interiori e minacciosi.

Il suo film di debutto era un western molto *eastern* su soggetto di Gore Vidal e sceneggiatura di Leslie Stevens, *The left-handed gun* (*Furia selvaggia*, 1957). Affrontava con indubbia originalità per quegli anni la figura di un Billy the Kid adolescente (un Newman come James Dean) alla ricerca di padri e di morte. È una figura che tornerà nel coro di giovani di *Alice's restaurant*, ma qui, in scena western, il contesto è più astratto, leggendario, ed è la fisicità del personaggio a commuovere, il suo non saper dove mettere il suo corpo, incapace a esprimere il proprio bisogno di comunicazione se non con esplosioni di inconsulta vitalità, quasi infantile. Questa fisicità è caratteristica di tanti suoi personaggi, e si direbbe di tutto il cinema di Penn. In *The miracle worker* (*Anna dei miracoli*, 1961) la rieducazione di una ragazza cieca e sordomuta è scontro fisico con l'istitutrice (la Bancroft), di una violenza ai limiti del sostenibile, in interni rigidamente borghesi. Una violenza goffa e adolescenziale si esprime anche in *Bonnie and Clyde* (*Gangster story*, 1967) con Beatty e Faye Dunaway e un contesto di eccellenti caratteristi, tra cui la «rivelazione» Gene Hackman.

È già una delle sue opere della maturità cui faranno seguito due dei più rappresentativi film del cinema americano degli anni del suo maggior sconvolgimento: *Alice's restaurant* (*id.*, 1969) e *Little big man* (*Il piccolo grande uomo*, 1970). Immaturi, disadattati, ribelli, il modo di esprimersi e di essere di Bonnie e Clyde vien fuori in una violenza che è frenesia, in un disarticolato e perlopiù allegro gioco di atti e gesti, di una esagitata esuberanza fisica. L'impotenza di Clyde, sul fondo delle immagini di una società avvilita dal suo crollo più grave (la grande crisi del '29), è quello di un'epoca assai più che di un individuo, e il trasferimento impotenza-mitra è freudiano quanto anarchico. Una forma di realizzazione diviene così quella individuale e romantica dell'ingresso purchessia del mito, fino ai limiti dell'autodistruzione; ma contrariamente alla tradizione romantica delle coppie ribelli e disperate di

Lang, Ray, Joseph H. Lewis, Walsh, il regista non fa credito ai suoi personaggi di una convinzione della rivolta, il loro resta gioco, tragico ma gioco, interno a una società che li sovrasta e scontrandosi con la quale né capiscono né maturano.

In rapporto a una realtà, a una società si definiscono invece nella loro ricerca gli hippies del ristorante di Alice e il Jack Crabb «piccolo grande uomo». Crabb/Dustin Hoffman è uno *schlemiel* che ondeggia a lungo, picarescamente — in un'indecisione doppiata dalla calcolata disinvoltura del regista a collocarlo in situazioni comiche e poi tragiche che è la stessa di *Bonnie and Clyde* —, tra bianchi e indiani, giungendo solo alla fine a scegliere la sua parte, quella del «popolo degli uomini», i cheyenne. Non si possono tenere i piedi in due staffe, far parte di due culture: la storia cade addosso al protagonista e lo obbliga a scegliere, ma egli non sceglie mai fino in fondo, lascia così che a uccidere Custer sia il pazzo, l'estremista del popolo oppresso (il *black panther*? lo *weatherman*?), adeguandosi invece alla saggezza del vecchio capo indiano, alla sua lezione di non resistenza al male e alla storia, di sottile autoironia. Gli hippy di *Alice's restaurant*, da parte loro, fondano una comunità che ha sede in una chiesa e che si mantiene con un piccolo ristorante. La loro utopia non fallisce per ragioni sociali (anzi, Penn fa opera di mediatore ottimista, dà ai riti hippy — musica, erba, «vibrazioni» — una connotazione religiosa e perciò con un suo posto all'interno della stessa eredità storica americana), ma per ragioni interne, inerenti alle difficoltà di ogni utopia: il complesso rapporto con gli altri (quello, a esempio, del più disastrato del gruppo con le due figure di adulti che dai loro ruoli di padre e madre vorrebbero rifuggire); la malattia e la morte (Arlo Guthrie, figlio di Woody); le droghe forti; la ciclotimica tendenza alla fuga. Il Vietnam, però, è sullo sfondo, e qualcosa pur pesa.

Penn fa regolarmente i suoi conti con la storia. In *The chase* (*La caccia*, 1965) aveva tentato un grande affresco romanzesco e corale sul profondo sud dopo l'assassinio di Kennedy di cui, a suo modo, spiegava le cause. In *Night moves* (*Bersaglio di notte*, 1975), film *noir* notturno, di ombre che si muovono in un mondo acquatico o sotterraneo, a doppi fondi, nervoso, ellittico nelle sue continue rotture di racconto, il detective privato Gene Hackman vive le incertezze del dopo-Watergate e scopre, più che colpevoli, realtà di perdita, di disagio collettivo e ambiguamente bruciante. Con *The Missouri breaks* (*Missouri*, 1976) dà ancora un western possente e originale con una sua precisa riflessione storica, tra proprietari allevatori, piccoli banditi disadattati e nevrotici e un *bounty killer* degno di *Antonio das Mortes*, proteo dalle mille facce, «male» americano da uccidere.

Dopo anni di silenzio, ché la nuova Hollywood non gli ha lasciato gran posto, e prima di un mediocre film di spionaggio, *Target* (*id.*, 1985), il regista è riuscito ancora, nell'81, a darci un pacato e grande romanzo sull'America: *Four friends* (*Gli amici di Georgia*) è l'apprendistato di una generazione —ma con personaggi di proletari e non di intellettuali —, la sua rivolta e le sue tentazioni, ricongiungendola in un «dopo Vietnam» non del tutto sconfitto. In una società di gruppi, clan, comunità, minoranze, ma anche corporazioni e poteri, in una società senza comunicazione e senza perno davvero comune, i suoi quattro amici, «figure del movimento» sia nel senso del *movement* che di una peculiare instabilità di luoghi, di lavori, di affetti che non ha a ragione fine (e tanto meno ce l'ha con la coppia), ci dicono che la «generazione del '68» è stata vinta, ma ha preservato, ci ricorda Penn, qualcosa dei valori che l'hanno attraversata e può ancora dare qualcosa all'America. L'insuccesso di pubblico di questo bel film (al contrario del consimile e ben più superficiale *The big chill*, *Il grande freddo*, girato nell'83 da Lawrence Kasdan, un «come eravamo» senza flashback su un gruppo di amici ex '68 diventati tutti qualcuno e che si ritrovano in occasione del suicidio del loro leader, una sorta di «nuova classe» molto *à la page*) dimostra che forse Penn s'illude anche su quella generazione, lui che era stato (ed è anche qui) così critico nei confronti delle soluzioni estreme e così spesso sottoculturali e che così sanamente ha messo in guardia dai rischi dell'utopia. Questo vecchio *radical* non rinuncia al suo umanesimo pur se venato di lucido pessimismo, e sa cogliere dell'America le persistenze, le nevrosi di fondo, le difficoltà a ritrovare un'identità pulita. Ben pochi film come i suoi hanno saputo così efficacemente spiegarci il suo paese, e in futuro serviranno a ripercorrerne i dilemmi essenziali. Ma è forse proprio questo che la volgarità spettacolare e le mille mode dei nostri anni non gli perdonano.

Anche Pollack, con minore personalità, minor talento e maggior opportunismo, si è mosso nel senso di una riflessione sull'America e sui suoi dilemmi, vecchi e nuovi, e i vecchi simili ai nuovi. Oscillante, ambiguo, e però vitale; critico dello spettacolo e del male che la società dello spettacolo produce e uomo di spettacolo che agisce nel contesto produttivo più solido e cerca il successo; fiducioso nonostante tutto nell'America — anche quando la confronta all'Europa o all'Oriente per derivarne qualcosa; conquistato dai miti di una libertà naturale e altrettanto dalla cultura e dalla società: la sua opera è sotto il segno di un individualismo che si riversa sui suoi stessi protagonisti (specie quando a interpretarli è l'amico e sodale Redford), ma che è spesso contraddittorio, a servizio di opinioni molto radicali come di altre molto conservatrici. Proprio per questo, forse, ha saputo «restare a galla» e lavorare indefessamente, perché le sue illusioni «quadrano» con quelle del pubblico assai spesso, quasi sempre. Afferma che un solo punto di vista non basta, ma forse nei suoi film — un film dietro l'altro — finiscono per essercene troppi.

Formatosi a New York (ma è nato nell'Indiana, nel 1934), il suo primo successo fu *This property is condemned* (*Questa ragazza è di tutti*, 1966), piccolo *mélo* sudista che, mirabilmente fotografato da James Wong Howe, deve i suoi difetti al soggetto di Tennessee Williams e i suoi pregi alla sicurezza d'ambientazione e di direzione degli attori e a un romanticismo sommesso e amaro. È autore di due western di cui s'è già detto, e di un western moderno di cui si dirà più avanti. Il primo, *The scalphunters* (*Joe Bass, l'implacabile*, 1968, con l'altro attore di cui ha goduto la fiducia, Lancaster), metteva a confronto il bianco e il nero, il padrone e lo schiavo, questi più colto del primo, infine ridotti dal fango in un'epica zuffa allo stesso colore. *Jeremiah Johnson* (*Corvo rosso, non avrai il mio scalpo*, 1972) cerca nel ritorno alla natura e nel ripudio della civiltà anche un contatto con l'indiano che la natura sa vivere, che è la natura, ma sa ottenerlo solo dopo aspre lotte e una lenta rinascita attraverso il dolore e l'orrore. La fuga dalla storia di Joe Bass era meno radicale, ma in entrambi la storia è lontana e la riconciliazione fittizia, mitica, in grado

solo di riproporre il vecchio dilemma tra civiltà e *wilderness*, tra il bianco e «l'altro». L'americano Lancaster del film di guerra *Castle keep* (*Ardenne '44: un inferno*, 1969) è affascinato dalla cultura (l'Europa che gli si presenta però anche con la sua faccia di barbarie), pure se il suo compito è di distruggere.

Tratto da un formidabile racconto breve di Horace Mc Coy, *They shoot horses, don't they?* (*Non si uccidono così anche i cavalli?*, 1969) racconta un'ossessiva maratona di danza degli anni della grande crisi, universo chiuso e allucinato e appena in parte allusivo e metaforico, e dà il ruolo principale alla donna (Jane Fonda), più cosciente dell'orrore di una società che la costringe a tanto, come più cosciente è la Barbra Streisand di *The way we were* (*Come eravamo*, 1972), sulla Hollywood dell'era di Mc Carthy e di oggi. In entrambi i film, entra cioè il tema del mondo dello spettacolo e delle sue leggi e miserie. Per restarvi, il maschio di *Come eravamo* (Redford) cede, non così la donna che ritroveremo ancora attiva e «militante». Ma forse Pollack è già nel personaggio di Redford, e non concede alle donne che una simpatia di comodo, idealistica. Tanto più che, anche a causa degli interpreti, il melodramma ha il sopravvento. Manca a Pollack o il necessario distacco o il necessario coraggio per andare più a fondo.

Due film successivi, polizieschi insoliti e brillanti, *The yakuza* (*Yakuza*, 1975) e *Three days of the Condor* (*I tre giorni del Condor*, 1975), l'uno con Mitchum e Ken Takahura, l'altro con Redford e von Sydow, sono il primo un raffinato e intelligente scambio di culture, reciprocamente affascinate, e il secondo un angoscioso thriller sulla cospirazione che avviluppa l'America e la intorbida. Se la rivolta di Redford è discutibile come l'americana fiducia nel ruolo della stampa su cui si chiude il film, il contesto in cui si trova a operare questo comune impiegato dei servizi segreti è opprimente, da potere separato e sotterraneo, ben reso in una forma narrativa frammentata, adeguata a verità che non si conoscono mai fino in fondo. Non riesce invece a catturarci la ricerca della giornalista Sally Field in quel pasticcio contraddittorio ed equivoco che è *Absence of malice* (*Diritto di cronaca*, 1981). Più interessante è la giornalista d'assalto Fonda che, in *The electric horseman* (*Il cavaliere elettrico*, 1979), insegue (e ne

capisce le ragioni) un Redford cowboy da spettacolo, ex campione di rodeo che per soldi si è venduto alla pubblicità e allo *show-business*, ma che cerca in una assurda fuga col suo cavallo una rigenerazione naturale. Redford ritrova la «prateria perduta», ma il suo allontanarsi nella natura è forse l'estremo addio (e lo svanire nel nulla) della figura del cowboy (del resto, in modo meno tragico di quello di Kirk Douglas in *Lonely are the brave*, *Solo sotto le stelle*, 1962) ed è l'ultimo falso sogno di libertà di un regista che in quella libertà continua a voler credere, o semplicemente a volere che l'America ci creda. Da ultimo, Pollack si è concessa anche un'inabituale incursione nella *sex-comedy*, cercando di proseguire un discorso sui ruoli sessuali in cui si sono illustrati Hawks, Wilder e Edwards, ma radicandolo in un presente «post-femminista» e sullo sfondo di un ambiente poco raccontato, quello della televisione e dei telefilm fiume per il pubblico delle famiglie. *Tootsie* (*id.*, 1982) si giova di un Dustin Hoffman in *travesti* e di un copione costruito come un orologio, ma la sua lezione arriva un po' in ritardo e con una spregiudicatezza relativa. Il raffronto con i modelli citati non va a vantaggio di Pollack, il cui mestiere è troppo evidente e la cui morale è da nuove convenzioni, se non da nuovi conformismi. Ultimo esempio: il premiatissimo *Out of Africa* (*La mia Africa*, 1985), illustrazione laccata e infine inerte del periodo africano di Karen Blixen.

Mulligan e Pakula

Robert Mulligan (New York 1925) viene dalla TV e ha debuttato in cinema nel '56; Alan J. Pakula (New York 1928) è stato per anni il suo *producer* e ha debuttato soltanto nel '69. L'esordio di Mulligan con *Fear strikes out* (*Prigioniero della paura*) era promettente: il freudiano rapporto tra un padre e un figlio divenuto campione di baseball per soddisfare le ambizioni del padre, nevrotizzato dal padre. I giovani, che erano scattati all'unisono per *Gioventù bruciata*, non lo apprezzarono, e l'insuccesso commerciale respinse Mulligan alla TV, costretto poi ad accettare la regia di alcuni insignificanti film Universal. Nel '62 il suo incontro e il suo sodalizio con Pakula gli aprono infine la possibilità di una carriera

tranquilla, fatta di titoli che non hanno mai grandi ambizioni, ma che seguono fedelmente un tracciato, forse minore. Due film nei quali lo sfondo (il profondo sud razzista; una scuola in un quartiere povero) ha un peso determinante, sono anche quelli nei quali è meno a suo agio, nonostante, nel primo, *To kill a mockingbird* (*Il buio oltre la siepe*, 1963), un tema che ritroveremo, gli occhi di un bambino che osservano il mondo e, nel secondo, *Up the down staircase* (*Su per la discesa*, 1967), un personaggio femminile, retto da Sandy Dennis, tra i migliori da lui creati. Perché Mulligan sa narrare infanzia e adolescenza e sa scavare nelle psicologie femminili con rara sensibilità. I bambini di *Baby, the rain must fall* (*L'ultimo tentativo*, 1965), del western *The stalking moon* (*La notte dell'agguato*, 1969) e di *The other* (*Chi è l'altro?*, 1972), l'adolescente di *Summer of 42* (*Quell'estate del '42*, 1971); e Natalie Wood in *Love with the proper stranger* (*Strano incontro*, 1964) e *Inside Daisy Clover* (*Lo strano mondo di Daisy Clover*, 1966), un film su Hollywood e le solitudini di una vita d'attrice, Lee Remick in *L'ultimo tentativo*, Jennifer O'Neill in *Quell'estate del '42*, Eva Marie Saint in *La notte dell'agguato*, sono i più originali e convinti protagonisti dei suoi film, assieme allo Steve Mc Queen di *L'ultimo tentativo*, sorta di adolescente in ritardo oppresso da una vecchia madre adottiva, e a Richard Gere in *Bloodbrothers* (*Una strada chiamata domani*, 1978), condizionato da una famiglia proletaria che pretende egli segua le orme del padre elettricista. Chiusi nelle loro solitudini, essi si muovono in un mondo ostile ed è soltanto in se stessi che possono trovare la forza per affrontarlo.

Gli incontri di Mulligan sono «strani»: uno scrutarsi di solitudini che, spesso provvisoriamente, si mettono insieme. Il suo intimismo umanistico e lievemente romantico non è affatto tradito dall'incursione nel western (*La notte dell'agguato*, forse il suo film più rigoroso, è infine la storia di tante solitudini: la guida, la donna, il bambino, cui si devono aggiungere l'indiano padre che li insegue e il vecchio cowboy declinante), nel film di gangster (*The nickel ride*, *Il mediatore*, 1974, è spesso di toccante malinconia, crepuscolare e straziante), nell'horror (*Chi è l'altro?* è una tristissima storia di una schizofrenia infantile, ai margini della parapsicologia, in un mondo contadino anni Trenta). E non conosciamo *Pur-*

suit of happiness (La ricerca della felicità, 1971) che pare accentui queste qualità. Più che la società e la storia conta nei suoi film la lotta tenace, interiore, dei protagonisti per trovarsi e definirsi. È un tema assai diffuso nel cinema statunitense contemporaneo, ma certo i toni con cui Mulligan l'ha trattato sono tra i più delicati e commoventi. Qualità che sembrano andate perse nei film degli anni Ottanta.

Un'adolescente (Liza Minnelli al suo debutto) è pure al centro del primo film di Pakula, *The sterile cuckoo* (*Pookie*, 1969); un altro, nel suo rapporto con una vedova, lo è di *Love and pain and the whole damn thing* (Amore e dolore e le solite menate, 1973), non giunto in Europa. *Klute* (*Una squillo per l'ispettore Klute*, 1970) è uno dei più bei ritratti di donna del cinema di questi anni. Se *Pookie* narra discretamente una crisi d'adolescenza provinciale con simpatia e pudore, *Una squillo* ha ambizioni più vaste, combina la tradizione del *noir*, oltre che alla psicanalisi, alla descrizione di una città, New York, con la quale il personaggio femminile finisce quasi per identificarsi, dando infine al film anche un significato metaforico, calcolato o no che fosse. La prostituta Jane Fonda è tesa a una nevrotica ricerca di sé, condotta con intellettuale ostinazione, dentro la corruzione che tutto regge. L'inchiesta di Klute, il detective di provincia da lei attratto, farà luce solo a metà; per la «squillo» rimane il margine del dubbio: non è l'amore che può risolvere queste crisi e così vasti intrecci di pubblico e privato. Un significato ancor più metaforico, stavolta dichiarato, assume l'inchiesta del giornalista Frady (Warren Beatty) in *The parallax view* (*Perché un assassinio*, 1973), costruita come quella di Klute scena dopo scena, con salti di tono e di tensione e di stile che crescono uno dopo l'altro con necessità interna alla logica del regista. Qui è alla corruzione più vasta dell'intero paese che si allude, alla lebbra di organizzazioni parallele che condizionano la vita pubblica, con evidenti riferimenti ai casi Kennedy.

Con *All the president's men* (*Tutti gli uomini del presidente*, 1976) Pakula ricostruisce l'inchiesta sul «caso Watergate». Ora il suo discorso è esplicito, ma trattato con la delicatezza, la calcolata lentezza e complessità di situazioni e personaggi del film precedente. Poco interessato agli effetti e alla violenza che questo genere di cinema abitualmente propone, va più a fondo e coinvolge di più; le concatenazioni sono minuziose, e i personaggi tantissimi, tutti accortamente definiti, perfino con una sorta di rispetto per tutti. Si direbbe che Pakula si muova con Klute e Frady e coi due giornalisti di *Tutti gli uomini* dentro un'America angosciosa e angosciata, e cerchi di capirne come loro le fila e la logica, se logica c'è, e che però non riesca a individuare soluzioni e speranze. Un'assenza di speranze che sembra coinvolgere la sua carriera, ché i suoi film successivi sono cadute che lasciano disperare sul suo futuro. *Comes a horseman* (*Arriva un cavaliere libero e selvaggio*, 1978) è un western ambientato negli anni Quaranta con un'invadente e disturbata Jane Fonda, un cowboy come si deve in James Caan e una figura paterna ed edipica cui ribellarsi in Jason Robards: non convince e sa di melodramma forzoso, ma ha ancora pagine belle, al contrario di *Rollover* (*Il volto dei potenti*, 1981), romanzone che mutua da Robbins e dai vari *Dallas* una pesantezza volgare. Appena migliore è *Sophie's choice* (*La scelta di Sophie*, 1982), da Styron, pretenziosissimo *mélo* in gloria di Meryl Streep. Tutta l'abilità di Pakula sembra essersi ristretta alla direzione degli attori.

John Cassavetes

Immediatamente affermatosi presso la critica con un film in 16 mm, *Shadows* (*Ombre*, 1960), ritratto di tre giovani fratelli diversamente neri, in gran parte «improvvisato» e in grado di captare casi reali, che fu un piccolo capolavoro dell'underground della *East Coast*, Cassavetes (New York 1929, da una famiglia di origine greca) fu presto ricuperato da Hollywood che però non gli permise di controllare *Too late blues* (Blues troppo tardivo, 1961) e tanto meno, produttore Stanley Kramer, l'edificante *A child is waiting* (*Gli esclusi*, 1963). Così ha alternato il lavoro di regista con quello di attore, ed è questo che gli ha permesso la libertà di cui ha goduto quando, nel '68, ha ricominciato a dirigere. Non si adattava alla vecchia Hollywood se non come bravo professionista della recitazione, ma se la nuova Hollywood gli ha permesso una presenza assidua e ricca di risultati, non è per questo un uomo della nuova Hollywood, non partecipa dei suoi tic e manie, e il suo resta il discorso di un marginale venuto da altri lidi. Quelli per l'esattezza di certo cinema-ve-

rità, commisti alla sana voglia di inventare personaggi e situazioni, di registrare comportamenti. Del cinema-verità mantiene il gusto dei piani-sequenza, della camera a mano, della irregolarità della «durata», di una certa improvvisazione a partire, però, da un testo di cui gli attori si appropriano in un processo di immedesimazione, insomma un uso del cinema rivolto a scoprire ambienti e ad analizzare situazioni, condizioni: una tensione a ridurre al minimo le barriere tra rappresentazione (finzione) e vita. Sicché il ritmo dei suoi film non è, non può essere quello standardizzato del vecchio o del nuovo cinema commerciale, risponde ad altre necessità.

Un interesse soprattutto lo spinge: quello di narrare coppie e famiglie, mariti e mogli, genitori e figli, ma fuori dagli schemi e dagli ambienti consueti. Propone immagini, che hanno anche un valore sociologico ma non sono analisi sociologiche, dei comportamenti delle classi medie o degli strati proletari che hanno accettato, ma non ancora assimilato del tutto, i modelli di vita piccolo-borghesi (gli immigrati italiani di *Una moglie*). Così il suo cinema, dopo aver trattato all'inizio di giovani al loro ingresso nella vita (*Ombre*), è un cinema di adulti, ma di adulti in presenza della generazione precedente (i loro padri) o successiva (i loro figli).

È appunto la famiglia il punto base di riferimento per il singolo; può crollare in crisi, perché il suo ordine è oppressivo dell'autonomia del singolo (e l'anello più debole può crollare, a esempio «una moglie») e perché percorsa da opposte rivendicazioni, ma resta tuttavia il nucleo sociale fondamentale, luogo d'incontro di egotismi che da soli non sanno sopravvivere. Può essere però famiglia allargata, clan, com'è nei suoi ultimi film: il mondo del piccolo bar losco di Cosmo Vitelli in *The killing of a chinese bookie* (*L'assassinio di un allibratore cinese*, 1975), o quello di una compagnia teatrale in *Opening night* (*La sera della prima*, 1978). Gena Rowlands, moglie di Cassavetes e protagonista di quasi tutti i suoi film, scopre molto tardi l'istinto materno, ma questo farà di lei una leonessa in quella favola atroce che è *Gloria* (*Gloria. Una notte d'estate*, 1981), rapporto di due esseri soli, un'ex *showgirl* e un bambino portoricano, braccati in una metropoli ostile dove vige la legge del più forte, un «sistema» che non si può battere.

I film più originali di Cassavetes sono *Faces* (Volti, 1968),

sulla crisi di una coppia; *Husbands* (*Mariti*, 1970), sulla breve fuga di tre amici, «mariti senza qualità», dopo il funerale di un quarto; *A woman under the influence* (*Una moglie*, 1974), probabilmente il suo capolavoro, sull'improvvisa «pazzia» della moglie di un capocantiere italiano. *Minnie and Moskowitz* (*Minnie e Moskowitz*, 1971) è una commedia stridente sul rapporto sentimentale tra due giovani soli e un minimo «diversi», contrastati da piccoli accadimenti e da genitori noiosi. *La sera della prima* descrive la crisi di un'attrice sola e sul declino servendosi abilmente di molti «luoghi comuni» del genere. *Love streams* (*id.*, 1984) è una sorta di commedia sofisticata eccentrica e nevrotica, tutta dentro ai suoi modi e temi, a partire dal rapporto tra due insoliti fratello e sorella e dai loro sentimenti, dalle loro interrogazioni interiori. E *L'assassinio di un allibratore cinese* e *Una notte d'estate*, film visivamente tra i più suggestivi, si rifanno al cinema di gangster, e *Big trouble* (*Il grande imbroglio*, 1985), suo film più «ricco» ed ereditato da Andrew Bergman, è una commedia scatenata, quasi «demenziale», ma anche quando Cassavetes ricorre al genere sa reinventarlo e «spiazzarlo», perché il suo occhio è nuovo, e nuovo il modo in cui intende il mestiere di regista: la libertà che concede agli attori produce sempre momenti toccanti di vera emozione, da «psicodramma» (non incasellabili però nel «metodo») e lo scambio tra loro (in genere gente che si conosce da tempo: Falk, Gazzara, Seymur Cassel, la sua stessa famiglia al completo) ha sempre un sapore di immediato e di vissuto; i «cori» che li circondano pulsano di verità; e c'è una vicinanza alle facce, alle cose, che le rende percettibilmente quotidiane. Ma c'è anche il contributo di precisi tracciati che tuttavia non intendono portare a una morale e a un messaggio. Cassavetes narra il quotidiano anche nelle situazioni eccezionali, perché sa che anch'esse ne fanno parte, incurante di proposte. Descrive sentimenti in crisi, solitudini e tentativi di uscirne, e non intende né denunciare né illustrare tesi: ce n'è già abbastanza per chi voglia capire anche il resto.

Lo scambio Hollywood-Londra è stato una costante nella storia del cinema dei due paesi e, finita l'epoca delle grandi migrazioni (gli svedesi, i tedeschi, i viennesi, i francesi degli anni '20 e '30), si è consolidato in un comune mercato, spesso con comuni registi. A Londra, dagli anni del maccarthismo, sono sbarcati registi e sceneggiatori che non riuscivano più a esprimersi in patria (Losey e Kubrick tra i primi); ma da Londra, dopo la crisi del *free cinema* e la fine della *swinging London*, ben più numerosi sono stati gli inglesi che hanno trovato patria e spazio in America. Almeno tre generazioni di cineasti hanno soggiornato temporaneamente o si sono fissati a Hollywood. La prima è quella degli artigiani venuti già negli anni Cinquanta. Impersonali confezionatori, ma dal mestiere solido e dalla supina accettazione dei voleri dei produttori. Tra questi: Jack Lee Thompson, che in una fitta carriera ha attraversato quasi tutti i generi ma ha dato solo un titolo degno di citazione, quel *Cape fear* (*Il promontorio della paura*, 1962) in cui un rozzo e silenzioso Mitchum guatava un bravuomo Peck e tutta la sua famiglia in una metodica ansia di vendetta; Ronald Neame, a servizio di Irwin Allen per il «catastrofico» *The Poseidon adventure* (*L'avventura del Poseidon*, 1972); John Guillermin che sempre per J. Allen realizzò il suo film di miglior tenuta, *The towering inferno* (*L'inferno di cristallo*, 1974) che è anche il più efficace nel genere, incapace però di dare vita al *remake* di *King Kong* (1976) prodotto da De Laurentiis; e poi Michael Anderson e Don Chaffey, privi di qualsivoglia personalità.

La seconda leva è più interessante, e ha il suo nome di punta in John Schlesinger, autore in patria di incisivi ritratti di giovani dei primi anni Sessanta ed «esploso» a Hollywood con *Midnight cowboy* (*Un uomo da marciapiede*, 1969). In esso, un provinciale che vuol far soldi a New York con le donne (Jon Voight), finiva partner, nel disastro, di un patetico e miserabile reietto, Dustin Hoffman: un melodramma maschile di qualche solido accento nella traversata di più ambienti. Poco dopo diresse in patria quel *Domenica, maledetta domenica* (1971) che per primo trattava di omosessualità senza razzismo o paternalismo, una «maniera d'amare» tra le altre. Professionalità e finezza lo distinguevano, ma la seconda è scomparsa da *The day of the locust* (*Il giorno della locusta*, 1975), malamente tratto dal tragicomico e grande romanzo di Nathanael West sulla Hollywood anni Trenta; da *The marathon man* (*Il maratoneta*, 1976), un giallo di superficiale crudeltà, e da *The falcon and the snowman* (*Il gioco del falco, 1985*), thriller su due adolescenti spie un po' per caso e in un gioco più grande di loro. Ed è una finezza che traspare a tratti, ma soffocata nella noia di un melodramma crepuscolare, in *Yanks* (*Yankees*, 1979), minuta descrizione dei rapporti tra soldati americani e donne inglesi durante la guerra.

Anche Jack Clayton rivisitò gli anni Trenta nel pomposo e scialbissimo adattamento di *The great Gatsby* (*Il grande Gatsby*, 1973), dal cui fiasco non s'è più ripreso, lui che in patria aveva saputo adattare intelligentemente l'Henry James di *Giro di vite* in *Suspense* e mettere in immagini un originale copione di Pinter in *Frenesia del piacere*, smussandone bensì l'originalità. Sidney J. Furie, che aveva al suo attivo solo un interessante e un po' smorto film sui *teddy boys* (*The leather boys*, I ragazzi di cuoio, 1963), si è adattato benissimo a Hollywood grazie alla sua professionale mediocrità: dopo *The Ipcress file* (*Ipcress*, 1965) da Len Deighton, ha affrontato il western in *The Appaloosa* (*A sud-ovest di Sonora*, 1966) scontrandosi con un Marlon Brando magniloquente; si è trovato più a suo agio con Redford per *Little Fauss and big Halsy* (*Lo spavaldo*, 1970), un'operina di cui appiattiva la picaresca bizzaria del soggetto, un'amicizia strampalata in ambiente motoristico, e ha narrato senza infamia e senza lode la vita di Billie Holiday in *Lady sings the blues* (*La signora del blues*, 1973). Il resto è più che dimenticabile; il mestiere, peraltro da fotografo alla moda, pieno di zoom e innecessari movimenti di macchina, e la disponibilità non gli sono bastati. Come non sono bastati ai mediocri Clive Donner o Bryan Forbes.

Più abile e più originale, Richard Lester ha saputo non perdere il contatto con la madrepatria dove ha realizzato i suoi film migliori, da quelli coi Beatles a *Robin and Marian* (*Robin e Marian*, 1976), in cui il vecchio Robin Hood era visto con affettuosa cattiveria. I suoi film americani hanno conservato la sua freschezza di autore di caroselli musicali spigliati e ironici. *Petulia* (*id.*, 1968) introduceva nel cinema USA un ritratto di ragazza libera, raro per l'epoca e ancora molto *free*

cinema, mentre i film successivi hanno almeno un punto in comune, inglesi o americani che siano: l'atteggiamento derisorio nei confronti degli eroi, la leggerezza musicale della regia, un «tempo» piacevolmente andante, sia che abbia rivisitato Butch Cassidy e il Sundance Kid adolescenti, sia che abbia ripreso Superman (*Superman II*, 1980) per dargli quel tono svagato e divertito che il primo (di Richard Donner) certo non aveva.

Qualche incursione a Hollywood l'ha fatta anche Karel Reisz, che del *free cinema* era stato l'esponente più interessante. Vi ha portato uno sguardo ormai un po' cinico, ma di sapida intelligenza. *The gambler* (*40.000 dollari per non morire*, 1974) offrì a James Caan il suo migliore ruolo: un professore maniaco del gioco, convinto di sé e disposto a quasi tutto, in una storia di insolita e forte amarezza scritta da James Toback. *Who'll stop the rain?* (*I guerrieri dell'inferno*, 1978) è stato uno dei più interessanti film sull'America del dopo Vietnam, invasa da droghe gangster politicanti e una generale sfiducia. *Sweet dreams* (*id.*, 1985) è un'insolita biografia di cantante «country» (Patsy Cline morta nel '62 al culmine della carriera), un racconto acre di rapporto a due sullo sfondo di un realistico mondo del profondo sud coi suoi miti virili, tradizionalismi, culture, sentimentalismi.

La generazione successiva, e certo non l'ultima, è più «disimpegnata» e mediocre. Peter Yates ha fatto sfoggio di bravura tecnica con *Bullitt* (*id.*, 1968), poi messa al servizio delle più diverse committenze. Un suo film è però importante, e già lo si è citato: *Gli amici di Eddie Coyle* (1973). Tra gli ultimi, di buon successo commerciale, vi sono *Breaking away* (*All american boys*, 1979), una spigliata ed epidermica commedia provinciale su dei ragazzi maniaci di ciclismo e d'Italia, scritta con abile furbizia da uno Steve Tesich che ha dato il meglio di sé (la sua autobiografia, in parte) con *Gli amici di Georgia* di Penn e infine *Eyewitness* (*Uno scomodo testimone*, 1981), un giallo complicato ma ben diretto, che ha offerto a William Hurt un meritato passaggio verso lo *stardom*. Tornato in patria, vi ha diretto un appassionato omaggio al teatro, *The dresser* (*Servo di scena*, 1984).

Il più attivo dei registi inglesi negli USA è stato Michael Winner, dotato certo di personalità, ma di una personalità piuttosto odiosa, fatta di presunzione e di volgare intellettualismo nella trattazione di temi costantemente sgradevoli: ha girato western e polizieschi che hanno scavato dapprima nelle pieghe di rapporti adulto-giovane in fascinazione e lotta reciproca (gli adulti avendo da insegnare solo il loro cinismo, infine battuti in questo dagli allievi), e poi elogi del burbero poliziotto vendicatore, spesso con Bronson. O horror effettistici con tanto di diavolo. O il risibile rifacimento di *The big sleep* (*Marlowe indaga*, 1978), trasferito a Londra con un Mitchum mai così addormentato. Il suo successo presso i produttori americani è da ultimo declinato e non c'è che da rallegrarsene. Horror invece divertenti, di grande bizzarria scenografica, ha girato Robert Fuest, che ha diretto negli USA il seguito del suo *The abominable dr. Phibes* (*L'abominevole dottor Phibes*, 1971) con Vincent Price: *Dr. Phibes rises again* (*Frustrazione*, 1972), e i meno riusciti *The final programme* (*Alpha Omega, il principio della fine*, 1974) e *The devil's rain* (*Il maligno*, 1975). Nel primo un gruppo di scienziati vuol far nascere in provetta il nuovo Messia, e naturalmente ne vien fuori un mostro scimmiesco. Ma almeno Fuest mantiene una certa ironia nelle sue storie, e le colora di trovate strambe e *décor* volutamente kitsch. Di Anthony Harvey si è ricordato un western interessante, il solo interessante dei suoi film dopo il lontano mediometraggio d'esordio, *Dutchman* (*Intolleranza: il treno fantasma*, 1966). Di John Hough, Michael Sarne e Randall Jarrot è meglio tacere, Dick Richards è più americano che inglese e dei più giovani Harry Jaglom e Ridley Scott parleremo altrove. Del fratello di quest'ultimo, Tony Scott, anch'egli mago della pubblicità, è da ricordare appena lo spettacolare *Top gun* (*id.*, 1986), militarista e aeronautico. John Boorman merita senz'altro un discorso a parte, al pari di James Ivory, figura secondaria ma non priva d'interesse del cinema inglese e americano cui ha dato dei buoni film d'ispirazione decisamente letteraria.

Dell'ultimissimo apporto inglese al cinema americano fa parte Alan Parker che si era fatto notare in patria con un grazioso filmetto che parodiava, con bambini a protagonisti, il vecchio cinema di gangster hollywoodiano degli anni Trenta, *Piccoli gangsters* (1976). Questo gli ha permesso di dirigere un *Fuga di mezzanotte* (1978) che spostava le convenzioni del genere carcerario in Turchia in un film pasticciato e declamatorio. *Fame* (*Saranno famosi*, 1980), un musical che ha dato

vita a una serie televisiva con gli stessi giovani attori, era invece la descrizione tutta sentimentale ed esteriore di una scuola newyorkese per aspiranti attori e musicisti. *Shoot the moon* (*Spara alla luna*, 1982), poi, ha seguito *Kramer contro Kramer* nel cercare di far piangere gli spettatori sui casi di una coppia in crisi e dei loro figli, sciupandovi attori come la Keaton e Albert Finney. *Birdy* (*Birdy. Le ali della libertà*, 1985) infine, ha mischiato Vietnam e pazzia, reducismo e voglia di volare, utopia e amicizia virile, con abilità ma pure con un'artificiosa ricerca del poetico. Lo scambio Londra-Hollywood è stato in definitiva assai diseguale: il cinema americano ha pescato a Londra molti registi che non hanno saputo influire granché sul suo rinnovamento e si sono anzi dimostrati assai più docili ai voleri delle case e delle mode che non gli stessi americani; in cambio Hollywood ha dato a Londra Losey che ha fatto i più bei film inglesi, e Kubrick che ha continuato lì a fare film straordinariamente «americani».

James Ivory

Californiano di Berkeley, James Ivory (1928) è una figura eccentrica, appartata del cinema inglese e americano, che lavora abitualmente nei due paesi e ancor più spesso ha lavorato in India, fondando assieme a Ismail Merchant una propria compagnia di produzione per la quale ha realizzato tutti i suoi film. I suoi titoli più interessanti sono infatti di ambiente indiano: *Shakespeare Wallah* (*id.*, 1986) che lo rivelò e che raccontava la tournée di una troupe shakespeariana in giro per le piccole corti con grande libertà e respiro e con attenzione precisa al rapporto tra due culture, al loro intreccio, alla loro reciproca comprensione, alle persistenze del passato nell'India attuale, ma anche alla loro distanza insuperabile, un tema, quello di un mondo inglese-coloniale che scompare, rivissuto in termini intensissimi e crudeli in un appartamento londinese da Madhur Jaffrey e James Mason, che sono la figlia di un maharajah e il suo ex segretario nel m.m. *Autobiography of a princess* (Autobiografia di una principessa, 1975), immersione vertiginosa nel passato e nella vecchiaia. E d'ambiente indiano erano *The householder* (Il capofamiglia,

1963), semplice storia dei problemi di una giovane coppia, trattata su un piano psicologico e non sociale e con grande rispetto per i personaggi, *The guru* (Il guru, 1969) e *Bombay talkie* (Racconto di Bombay, 1970), incontri tra oriente e occidente, tra due mondi — un divo della pop music inglese e un tradizionale musicista *sitar* in un caso, una scrittrice americana e un divo del cinema locale su un bello sfondo delle «dream factories» indiane nell'altro — affascinati l'uno dall'altro ma che non si possono davvero unire. Era migliore il primo, più vero, più vissuto, che non gli ultimi che risentono di una certa moda; tutti erano sceneggiati assieme a una scrittrice, Ruth Prawer Jhabvala, piuttosto convenzionale e molto ebrea-polacca-inglese nonostante il cognome.

Al ritorno in America, ha cercato via via di concedere al mercato senza rinunciare alla sua finezza e alla sua attenzione alle psicologie e ai rapporti tra i personaggi in contesti definiti (ma poco approfonditi), anzi concentrati in scenografie uniche che ne sono i veri protagonisti. Una grande dimora georgiana è al centro di *Savages* (Selvaggi, 1972), scontatissima favoletta morale sui selvaggi e la civiltà, per nulla provocatoria come vorrebbe. Nella villa di un divo si ambienta, naturalmente, *The wild party* (*Party selvaggio*, 1974), rivisitazione un po' anemica di una Hollywood del 1929 nonostante il soggetto vertesse sullo scandalo che coinvolse e distrusse il comico del muto Fatty Arbuckle. Tutto dentro al vecchio e famoso dancing di New York si svolge *Roseland* (*id.*, 1977), più sottile e intellettuale: tre storie che corrispondono a tre tipi di ballo, di una malinconia misurata. Di qua e di là dell'Atlantico, il suo è stato un cinema d'ispirazione decisamente letteraria, di alta calligrafia, che ha i suoi punti di forza nel nitore figurativo e nella precisione dei suoi quadri d'epoca — ambienti e scenografie, modi di vivere e di vestire, conversazioni e riti sociali, figure di contorno — e in una straordinaria direzione di attori, e soprattutto di attrici. Maggie Smith, Raquel Welch, Julie Christie, Greta Scacchi: persino Isabelle Adjani di *Quartet* (*id.*, 1981), da Jean Rhys, giro a quattro di passioni contorte e decadenti nella Parigi intellettuale degli anni Venti, sufficientemente raffreddate dalla regia.

Con *The europeans* (Gli europei, 1979) e *The bostonians* (*I bostoniani*, 1984) ha osato, da ultimo, affrontare direttamente

il proprio modello, quello dei non detti e delle atmosfere di un Henry James. E, se il secondo è un raffinato ma abbastanza prevedibile ritratto di un mondo femminile e femminista ottocentesco che ruota attorno a una Vanessa Redgrave di dolorosa, isterica intensità, il primo, ancora un incontro tra due culture, tra l'innocenza puritana di borghesi bostoniani e i colti ed emancipati cugini europei, è un esemplare trascrizione del mondo jamesiano con un sottotesto di conflitti di morali, di costumi, di caratteri, di mutamenti psicologici, che sono appena allusi e appena filtrano nei comportamenti e nei rapporti. Un romanzo della stessa Jhabvala, *Heat and dust* (*Calore e polvere*, 1983), gli ha fornito l'occasione per un ritorno all'India e un tema alla E.M. Forster, due donne inglesi che vi vivono un rapporto interrazziale a sessant'anni di distanza, trattato sul filo di un complesso gioco di reazioni temporali e di identificazioni, ma pure riducendo a un solo aspetto l'ambiguità del rapporto tra inglesi e indiani. Da Forster, che sembra al centro dei suoi interessi a Londra dove si è stabilito e di cui ha appena adattato *Maurice* (1987), è tratto *A room with a view* (*Camera con vista*, 1986), concertato polifonico tra Firenze e il Sussex finemente tramato attorno a una storia d'amore che adombra il conflitto puritano tra norma sociale e natura e che nelle sue modulazioni di toni e motivi è l'espressione della forza interna del cinema classico e un po' chiuso in se stesso di Ivory.

Stranieri a Hollywood. Forman e Passer

Molti altri europei hanno lavorato in America per produzioni americane, ma occasionalmente: da Antonioni, il cui *Zabriskie Point* (1970) fu una favola marcusiana non molto profonda, ma certo sincera e gradevole, fino a Lelouch e a Costa-Gavras con il suo ambizioso *Missing* (*id.*, 1982), atto d'accusa alle responsabilità americane nel golpe cileno reso efficace da un interprete come Jack Lemmon. Louis Malle diresse in America *Pretty Baby* (*id.*, 1978), su una prostituta bambina in un bordello di New Orleans in anni lontani, e, assai migliore, *Atlantic City* (*id.*, 1980), divertente film di senili gangster e bella descrizione di una città decaduta, interpretato da un solido Lancaster ricco di autoironia. Dai

paesi del nord era venuto, come attore, Alf Kjellin, autore di un piccolo western già ricordato. Bergman azzardò, restando in Europa, un paio di produzioni americane, *L'adultera* e *L'uovo del serpente*, che sono tra i suoi film meno interessanti. Jan Troell, dopo i due film sull'emigrazione svedese di fine secolo verso l'America e l'interesse che negli USA essi riscossero, vi fu chiamato per dirigere un western vagamente femminista, *Zandy's bride* (*Una donna chiamata moglie*, 1975), di una malinconia di maniera nonostante un'ambientazione accurata e interpreti come la Ullman e Gene Hackman, ma che sapeva in parte cogliere con sincerità la vera vita dei pionieri — degli immigrati europei. Poi, Troell si è lasciato trascinare a dirigere *Hurricane* (*Uragano*, 1979), un tremendo *remake* del film di Ford, per conto di un De Laurentiis di poco fiuto.

Dall'Est, il polacco Roman Polanski ha saputo inserirsi rapidamente, e i cechi Milos Forman e Ivan Passer hanno finito per stabilirvisi, dopo la fine della primavera di Praga: il primo conquistandovi allori e dollari, il secondo rimanendovi autore di film dai budget ridotti, quasi dei *B movies*. Forman ha «sfondato», dopo un *Taking off* (*id*, 1971) che fu un approccio originale e pieno di humour ai conflitti generazionali americani, girato coi modi del suo cinema europeo, con *One flew over the cuckoo's nest* (*Qualcuno volò sul nido del cuculo*, 1975), scontro tra un esuberante e anarchico Jack Nicholson, finito in manicomio assieme a un amico pellerossa «malato» come lui, e una virago bianca al servizio della psichiatria repressiva. Tratto da un bel romanzo di Ken Kesey, il film applicava abilmente le note tesi di Fiedler su costanti e archetipi della cultura americana: il rapporto col nero, la donna castratrice, la natura sconfitta dalla civiltà; e funzionò proprio per l'abilità di Forman a impadronirsi degli archetipi e a costruire su di essi «spettacolo», in un momento di rinata voga libertaria dopo il Watergate. *Hair* (*id.*) nel '79 fu un musical altrettanto abile con l'unico difetto di arrivare con un certo ritardo per conservare l'impatto e la carica del successo teatrale di qualche anno prima da cui era tratto. Gli hippies erano in crisi da tempo, e il Vietnam era già storia. *Ragtime* (*id.*, 1981), dal romanzo di Doctorow che De Laurentiis gli affidò strappandolo ad Altman, fu un'occasione sciupata: un superspettacolo sull'America d'inizio secolo, un «romanzo-

ne» vicino al fotoromanzo e alla sua riduttività. Ma Forman si è preso la sua rivincita con la sfarzosa e monodimensionale lezione di musica di *Amadeus* (*id.*, 1985), da una commedia di Peter Shaffer sulla vita di Mozart e la rivalità di Salieri, un film fatto per piacere.

Passer, autore in patria di Intímní osvětlení (Illuminazione intima, 1969) uno dei più bei film della primavera di Praga, ci era già sembrato da allora più sincero e penetrante del pluripremiato Forman, un poeta e non solo un umorista gradevole. I suoi film americani sono un sensibile, finissimo, spesso malizioso ma sempre rispettoso ritratto del suo nuovo paese, e non hanno smentito nessuna delle sue qualità, ma anzi le hanno arricchite. Produzioni minori, rare, professionalmente ineccepibili, e quasi tutte di un'autenticità dolente e misurata. *Born to win* (*Il mio uomo è una canaglia*, 1971), *Law and disorder* (Legge e disordine, 1974) e soprattutto *Cutter's way* (La strada di Cutter, 1981), storia di un disastrato reduce dal Vietnam, sono film più che interessanti, tra loro coerenti; il giallo *An ace up my sleeve* (*Un asso nella mia manica*, 1976) e la delicata e acre commedia di campus *Creator* (*Dr. Creator. Specialista in miracoli*, 1985), con un memorabile Peter O'Toole, premio Nobel genio e sregolatezza, hanno poi il solo difetto di non essere, per motivi produttivi e non, controllati come quelli.

I due migliori sono *Il mio uomo è una canaglia* e *Cutter's way*. Storie di violenza, d'amore, di personaggi qualsiasi presi nei meccanismi dell'America e non capaci di reagirvi; più ragazzi che uomini (la maturità sembra impossibile, i poliziotti dilettanti di quartiere di *Law and disorder* entrano in un gran gioco, i maschi si confidano tra loro, la loro amicizia è fatta di una disponibilità incerta alla vita, ché in Passer sono le donne le sole in grado di padroneggiare le proprie scelte). Le storie che li coinvolgono sono storie di violenza, di sopraffazione, di aggressività. Ma loro vi partecipano più lasciandosi andare a un flusso che li trascina, che non per reazione convinta. Quelle di Passer sono, anche, storie di sconfitta e di morte. L'America che ne risulta sembra anch'essa alla deriva, incerta, apparentemente troppo piena, in realtà troppo vuota. È questo «vuoto» che è anche disponibilità (ma a che cosa?), che Passer sa tranquillamente cogliere e comunicarci.

Diverso è il rapporto con l'America del russo Andrej Končalovskij, che vi si è stabilito dopo essere stato autorizzato a realizzarvi *Maria's lovers* (*id.*, 1984), divenendo rapidamente l'uomo di punta delle manie di grandezza della Canon. Končalovskij guarda all'America con uno sguardo estraneo, distante, come se non gli interessasse, vi traspone semplicemente le sue radici russe, la sua cultura, persino i suoi soggetti; ma dell'America ha pienamente assimilato il senso dello spettacolo che sa sfruttare virtuosisticamente nella sua «falsità», ma delle cui regole pure si serve con intelligenza e libertà. *Maria's lovers* parte da uno spunto di Platonov, ma ha John Savage, Mitchum, Nastassia Kinski. È la storia, in toni populisti e intimisti, di un reduce di guerra (siamo nel '45) di origine russa che torna alla sua comunità in Pennsylvania. C'è un padre vigoroso e silenzioso, c'è Maria il giovane amore così sognato nella prigionia giapponese che sposa ma non riesce ad amare, non per impotenza ma per eccesso di amore e di traumi bellici. La lascia, se ne va a lavorare altrove; Maria ha un figlio da un piccolo avventuriero canterino come può esserlo Keith Carradine. Sinché i due si ritroveranno, e il prossimo figlio di Maria sarà di Ivan. Insomma, un film russo-americano nei personaggi, nell'occhio russo con cui sono visti il paesaggio agreste e urbano, e soprattutto quello umano, un *mélo* di una sensibilità particolare, anche se decisamente inferiore al *mélo* russo-americano sul Vietnam di Cimino.

Runaway train (*A 30 secondi dalla fine*, 1986), basato su un'idea di Kurosawa, è un film d'azione, violenza e furore — due evasi da un penitenziario dell'Alaska si ritrovano su un treno in folle e incontrollata corsa sino all'autodistruzione — ma è un racconto mozzafiato riuscitissimo, articolato a più livelli: la traiettoria del treno nella desolazione bianca del paesaggio, la visualizzazione della sua corsa nella stazione di controllo; l'inseguimento in elicottero da parte del direttore del carcere; i corpo a corpo dei personaggi sul treno. Nello stesso tempo sottende un'intensa carica metaforica che lascia spazio alle più disperate interpretazioni. L'Alaska come la Siberia, il carcere come gulag? Il treno sfrenato come simbolo del mondo impazzito in cui viviamo? La stazione di controllo come smascheramento del fallimento della moderna tecnologia? Un viaggio iniziatico? Una riflessione shakespeariana sull'odio come fonte di umanità? Sicché, non a torto, vi si è

visto un «sogno russo travestito all'occidentale» (T. Kezich). Da un inglese di origine slava, Tom Kempinski, è poi tratto *Duet for one* (*id.*, 1986), ma è un mediocre *cancer-movie* che si combina con una crisi femminile della mezza età, quella di una violinista tradita dal male, dalla musica, dal marito. Di russo ha l'estremismo emotivo quale è visto nella peggiore retorica occidentale. In *Shy people* (Gente difficile, 1987), infine, reambienta un suo soggetto europeo nei *bayous*, le zone paludose della Louisiana, paesaggio che ha un peso determinante nel film, sfondo e contenitore del viaggio di una madre e di una figlia alla ricerca di lontani e selvaggi parenti che si fa confronto tra due donne, tra due mondi, Nord e Sud, New York e la natura primaria, la cultura e la civilizzazione. Pur avvincente, governato con energia, figurativamente splendido, è un film meno personale degli altri, che resta soprattutto per i «numeri» delle attrici, Jill Clayburgh e Barbara Hershey, come se l'americanizzazione di questo russo, per nulla dissidente, si stesse compiendo sotto il segno dello spettacolo per quanto adulto.

John Boorman

Dopo l'esordio con un film musicale sulla scia di quelli di Lester per i Beatles, ma meno scatenato (*Catch us if you can*, Prendici se puoi, 1965, col gruppo dei Dave Clark Five), Boorman (Shepperton 1933) è finito a Hollywood imponendosi con un film di tale sapienza tecnica che non basta a spiegare il suo eclettico apprendistato televisivo: *Point blank* (*Senza un attimo di tregua*, 1967), che contribuì a dimostrare ai registi americani come il film di gangster potesse dire molto di più di quanto non si fosse ritenuto, e che una voce innovativa (e la sua certamente lo era) poteva dare nuova vita ai vecchi generi. In realtà la spregiudicatezza formale e visiva e la violenza del ritmo nascondevano una preoccupazione molto europea: c'era una seconda lettura nella corsa alla vendetta dell'evaso Lee Marvin, la caccia non dichiarata a una verità interiore, un'ansia che non era giustificata solo dai soldi.

Nei tre film successivi, le sue ambizioni crescono, si depurano in ricerche su temi essenziali, in gran parte sostenute

con i necessari mezzi espressivi. In *Hell in the Pacific* (*Duello nel Pacifico*, 1968) la giungla è quella della natura — una natura ancora sana e indifferente che è la scena del conflitto tra un soldato americano e uno giapponese (Marvin e Toshiro Mifune), soli su un'isola in piena guerra; ed è una scena che, nonostante un apologo troppo esplicito (tra i due nel corso della loro lotta per il predominio nasce una stima che il richiamo della guerra distruggerà di nuovo), diventa quella di una riflessione sull'aggressività umana, tanto più acuta quanto più sovente ironica. Con *Leo the last* (*Leone l'ultimo*, 1970), inglese e anzi londinese, ritornava nella città, al seguito di un re straniero spodestato e inetto, posto di fronte a un mondo popolare brulicante, organico, che egli guarda dapprima come un lontano e curioso teatrino animale, ma che via via gli pone problemi che non s'è mai posto, più morali e filosofici che non sociali. Infine, in America, con *Deliverance* (*Un tranquillo week-end di paura*, 1972) che è il suo capolavoro, Boorman scopre fino in fondo le carte, definisce l'ambizione del suo tracciato: il viaggio nella natura di quattro «cittadini» è un viaggio negli inferi dell'inconscio, del pre-storico, in parte del mito; la loro razionalità è fragile e non sopporta lo scontro con ragioni prime in un contesto di dolore e morte. È una delle più possenti espressioni del conflitto natura-civiltà, irrazionale-ragione, che coinvolge e mette in crisi lo spettatore come i protagonisti. Di una «metafisica» che si ferma qui, che si limita all'enunciazione di un grande problema.

I film successivi di Boorman, che nel frattempo si è ritirato in Irlanda e in parte gira lì i suoi film per il capitale americano, dicono, esplicitano, danno risposte, filosofeggiano, predicano. In *Zardoz* (*id.*, 1974), risalendo a Tolkien e sfruttando Jung, proietta nel futuro problemi e utopie piuttosto fumose e il futuro riscopre il peso del mito e delle verità primigenie. Nel disastroso *The exorcist II: the heretic* (*L'esorcista II: l'eretico*, 1977) discetta, attraverso un pretesto horror, sulla natura umana, le origini dell'uomo, la religione, producendo momenti interessanti soltanto quando mette nuovamente a confronto scienza e civiltà da una parte (New York) e un irrazionale che sbuca, un po' ridicolmente, dalle grotte etiopiche, dall'altra. *The emerald forest* (*La foresta di smeraldo*, 1985) narra di un ragazzo perduto nell'Amazzonia e tornato allo stato selvaggio, affascinato ovviamente da eterni riti e

miti del primitivo, confrontati con quelli della civiltà nostra.

Il suo film più ambizioso, quello che più vuole rappresentarlo nell'impossibilità di portare sullo schermo *Il signore degli anelli* (un romanzo che ha influenzato tanti e perlopiù brutti film), resta *Excalibur* (*id.*, 1981), inglese a tutti gli effetti. Un film di *fantasy*, o meglio di *sword and sorcery*, che rievoca spettacolarmente con un incredibile abuso di kitsch la leggenda di re Artù — in termini formali e ideali radicalmente opposti a quelli di un Bresson. Un'armonia è scomparsa, il mondo pagano è morto, e nell'interregno Artù fa la sua ricerca. Il Graal trovato ridarà all'uomo l'armonia, il giusto rapporto con la natura — ma quest'armonia è il passato ben più che il futuro, e l'imponenza dello spettacolo, l'accumulo di simboli e di «poesia» epico-magica, appena attenuata da un demiurgo Merlino che tutto sa e che guida il film come un regista trombone, sopraffanno il regista che finisce per assomigliare a quei tranquilli borghesi travolti dalla sottocultura dei nostri anni, dalla smania di afferrare le verità ultime, poeti-filosofi di riporto.

Roman Polanski

Dopo il passaggio all'Ovest, Polanski (Parigi 1933, da genitori ebrei che, tornati nel '36 in Polonia, finiscono deportati nei lager nazisti da cui solo il padre uscirà vivo) ha saputo restare a galla attraverso vicende produttive complesse, e personali ancora più difficili (assente per caso alla strage della «famiglia Manson», dove venne uccisa sua moglie, l'attrice Sharon Tate; fuggito dagli USA per un processo di stupro), ma ha saputo sempre tornare al cinema dando al cinema inglese e a quello americano alcune delle loro opere più conturbanti. *Repulsion* (*id.*, 1965) narrava un caso clinico, la schizofrenia di una ragazza (Catherine Deneuve), visto con una sorta di «sguardo da dentro» coinvolgente fino all'angoscia; *Cul-de-sac* (*id.*, 1966), uno dei suoi film migliori, metteva a confronto in un'isola di «nessun luogo» una coppia di sgangherati criminali e una coppia di nevrotici borghesi, in un reciproco gioco di massacro. C'era qualcosa di Beckett e di Pinter in questa storia — che avrebbe ben potuto essere una *pièce* teatrale —, ma l'ambiguità non era sommessa, bensì, com'è

sempre in Polanski, iniettata di colpi di scena, grand-guignol, e sprazzi di «urtante» malinconia, rivelatori delle diverse frustrazioni dei personaggi. Dichiaratamente comico e grottesco, *The fearless vampire killers* (*Per favore, non mordermi sul collo*, 1967), prodotto dagli americani, era una rivisitazione dei Dracula trascinante e dissacrante. Esemplificando il rapporto vitale che sempre intratterrà coi generi — dimostrato di nuovo, dopo anni di silenzio, nel 1986, con la simpatica e irriverente riproposta, a mezzo tra scatto dell'avventura e dimensione realistica, dei film di corsari, *Pirates* (*Pirati*) — Polanski si permetteva di ridere su un genere canonico inglese, in un'operazione esteriore ma azzeccata che gli aprì le strade di Hollywood.

Lo chiamò William Castle, regista-*producer* di piccoli e perlopiù bruttissimi film di terrore, per affidargli un romanzetto di Ira Levin da cui egli trasse un gioiello, *Rosemary's baby* (*id.*, 1968), in cui mostrava all'America, dal cuore di New York, come l'irrazionale fosse tuttora presente, il male e il diavolo ancora tra loro. Il cinismo di un marito ordinario (Cassavetes) che «affitta» la moglie (Mia Farrow) per soldi ai bizzarri seguaci di una setta che la fanno ingravidare da Satana, era il punto di partenza per un gioco che, da vivace e divertito come in un qualsiasi «bell, book and candle», si faceva via via più angoscioso col progredire della gravidanza, fino al macabro assoluto. Due diverse «parentesi» appaiono *Macbeth* (1971), in Inghilterra, e *What?* (*Che?*, 1972), in Italia. Il primo fu giudicato a ragione un adattamento banale, ma era piuttosto il risultato di un neutrale rispetto del regista per Shakespeare che lo aveva portato a non forzare il testo, a non fare della fascinazione del male un tema «alla Polanski». Il secondo era invece un'operina assai simpatica in cui una autostoppista, che è un'ennesima incarnazione del Candide, finisce in una villa di ricchi sulla costiera amalfitana e scopre i riti sessuali (con punte di crudeltà) di un'Europa godereccia e superficiale.

A questi due insuccessi, nient'affatto però devianti dai suoi interessi, seguì subito *Chinatown* (*id.*, 1974) che lo riportò in auge presso il grande pubblico *yankee* e, com'era accaduto con *Rosemary's baby* nel campo dell'horror, fece scuola in quello delle rivisitazioni del «nero». È forse, con *Cul-de-sac*, il suo film migliore. Sceneggiato da Robert Towne, descrive un

mondo corrotto non solo politicamente, in cui la presenza del male (incarnato dal vegliardo capitalista John Huston) è ossessiva e sinuosa, mostruosamente ambigua, davvero diabolica. E *Le locataire* (*L'inquilino del terzo piano*, 1976), girato in Francia, torna a un tema già trattato in *Repulsion*, ma stavolta Polanski mette in scena se stesso, piccolo ometto senza patria, ossessionato dal suicidio della donna che ha abitato il suo appartamento prima di lui, fino a mutarsi in lei e a riviverne la fine. Polanski sembra verificare i suoi temi attribuendosene la malattia e l'angoscia, in un'operazione difficilmente liberatoria. *Tess* (*id.*, 1979), infine, è stato un film costosissimo, e di una superficialità da costumista-scenografo nell'adattare il potente romanzo di Thomas Hardy, poco convinto nel suo stesso intento di narrare una storia «orrenda» nella sua elementare esemplarità; questa sì, una parentesi (o, a posteriori, una definitiva rinuncia?) nell'opera di questo abilissimo uomo di spettacolo che ha saputo affrontare con originalità, servendosi dei generi o no, e con un'estremizzazione che preserva l'ambiguità, tante angosce latenti in una civiltà di benessere e di felici apparenze.

La frammentazione di Hollywood

Il successo imprevisto e macroscopico di *Easy Rider* e *Il laureato* ha aperto la strada a una «nuova Hollywood», espansa organizzativamente e territorialmente (si girano film a New York con regolarità, ma anche in molte province). Ma anche la «nuova Hollywood» ha i suoi antenati e precursori, senza i quali non si sarebbe potuta formare quella «riserva» di talenti che hanno permesso al cinema americano di superare la crisi, ringiovanirsi, scatenarsi. Il più noto tra questi è Roger Corman, ma prima ancora ci sono state le *minors* degli anni '40 e '50 (la Republic, la Monogram, la Lippert ecc.) che però semplicemente si accaparravano con filmetti di serie, *double-programmers*, lo scarso spazio lasciato libero dalle *majors*. È sulla loro scia che nacque nel '54 la AIP, con un progetto ugualmente modesto: film a basso costo (o bassissimo), girati velocemente, per una distribuzione periferica, marginale, locale. Ma per un pubblico preciso. L'intuizione di Samuel Z. Arkoff e James H. Nicholson era giusta: i giovani non

hanno film specificamente rivolti a loro (pure se Hollywood s'è accorta dei giovani, e ne tratta coi film di Kazan e Ray, con Brando e Dean), e i giovani sono un pubblico sicuro, nell'abbandono progressivo delle sale da parte degli adulti. L'AIP si specializzò dunque in film per teenager, in genere film-spiaggia, insignificanti, sciocchi, interpretati da cantanti minori, ma spesso lateralmente attenti a problemi emergenti (come la droga, la crisi di un costume sessuale) o interessati a commistioni bizzarre con altri «generi» (l'horror, il poliziesco).

Associandosi Corman, l'AIP trova il suo regista-*producer* ideale, senza grandi ambizioni artistiche, ma svelto e capace, e soprattutto dotato di un fiuto lungimirante per i gusti del pubblico. Corman dirige di tutto con quattro soldi, a volte con un piglio nervoso e scattante come nel gangsteristico *Machine gun Kelly* (*La legge del mitra*, 1957) che dà a Bronson la sua prima seria occasione, a volte con un certo impegno come nell'antirazzista *The intruder* (*L'odio esplode a Dallas*, 1962). Più spesso, con trasandata rapidità. Dopo la serie «tratta» da Poe che rilancia in America l'horror in chiave gotico-macabra, due suoi film del '66-67 annunciano novità incombenti: *The wild angels* (*I selvaggi*) è un *road-movie* sulle bande di giovani motorizzati che ricupera l'abbandonata tematica del *Selvaggio*; *The trip* (*Serpente di fuoco*), con Peter Fonda, è già un film sulla droga e in difesa dell'uso cauto degli acidi. Ma non cessa di esplorare altre strade e, sulla scia di *Bonnie and Clyde*, dà due film di «gangster d'epoca» efficaci e coloriti: *The St. Valentine's day massacre* (*Il massacro del giorno di San Valentino*, 1966) e *Bloody Mama* (*Il clan dei Barker*, 1969) di cui s'è già detto il bene che meritano.

Nel corso degli anni Sessanta, all'AIP, sotto Corman, hanno fatto le loro prime prove Coppola (dapprima con lo pseudonimo di Thomas Colchart), Monte Hellman, Bogdanovich, impratichendosi nell'aiuto regia, ma pronti a riscrivere dialoghi, dirigere sequenze, lavorare alla moviola, fare da comparse. Nel '70 Corman fonda una sua casa di produzione, la New World Pictures, e rinuncia alla regia, preferendo produrre e controllare film di giovani di scarse pretese economiche ma dotati di talento: Paul Bartel, Jonathan Demme, Tobe Hooper, Joe Dante. L'esempio AIP ha fatto scuola. Nel 1965 Bert Schneider e Bob Rafelson fondano la Raybert,

diventata BBS nel '70 con l'associazione di Steve Blaumer (e con la protezione della Columbia). Essa lavora dapprima per la TV, suo maggior successo una serie «alla Lester» sul gruppo musicale dei Monkees, che le consente il passaggio al cinema con *Head* (*id.*, 1968), regista Rafelson, interpreti i Monkees, tra gli sceneggiatori Jack Nicholson. *Easy rider* (*id.*, 1969) è un film Raybert, costa 400 mila dollari e ne frutta alla distribuzione Columbia diciannove milioni. Il suo successo è grandissimo, e notevole la sua influenza di *youth movie*, film di giovani per un pubblico di giovani, su altri registi. Era diretto da Dennis Hopper, allora trentatreenne, che era stato amico di James Dean ed era comparso al suo fianco in *Gioventù bruciata*, oltre che in numerosi altri film in consimili ruoli da teenager ribelle. Ma più ancora di lui o di Peter Fonda, il film porterà definitivamente alla *stardom* il terzo interprete del film, Jack Nicholson, che è in *Easy rider* un colorito avvocato ubriacone, cinico e disperato.

Easy Rider non è un grande film né un film rivoluzionario, ma è un *road-movie* in cui si parla di giovani in moto sulle strade americane, di droga liberatoria, di comuni, di rapporto con la natura, e anche di una provincia fascistoide che alla fine ha la meglio. I suoi temi, a ben vedere, non sono nuovi, ma sono cucinati in modo nuovo, tale da impressionare e coinvolgere una generazione che in quegli anni è all'attacco e cerca una sua particolare, nuova combinazione di vecchi ingredienti, soprattutto letterari e filosofici, che il conformismo degli anni Cinquanta e dei primi Sessanta ha fatto quasi dimenticare. Il secondo film di Hopper, *The last movie* (L'ultimo film, 1971), girato in Perù, subì molte traversie. Era un'opera non spregevole, inconsueta per ambienti più che per temi, che riannodava con confuse visioni dell'uomo mutuate da Fuller ed era, come tanti film europei di quegli anni, già metacinema. Ma il suo insuccesso costrinse Hopper a tornare al mestiere di attore, tra l'altro in *Tracks*, *L'amico americano*, *Apocalypse now*, e soprattutto in *Rusty il selvaggio*, che ha sfruttato assai bene la sua immagine di irregolare e quasi mitico «ribelle», residuato degli anni Cinquanta. La BBS produce i film di Rafelson, *Drive, he said* (*Yellow 33*, 1971) di Nicholson, che esplora il gioco di rapporti di un college maschile, e fa debuttare Harry Jaglom; il suo solo successo economico è *L'ultimo spettacolo* (1971) di Bogdanovich. La

BBS chiude i battenti, ma lascia sul mercato molti nomi nuovi presto ricuperati dalle *majors*.

Nel '67 era nata anche la Fanfare Co. che produsse *Hell's angels on wheels* (*Angeli dell'inferno sulle ruote*) di Rush, nel cui cast figuravano Nicholson e l'operatore Kovács, poi presenti in *Easy Rider*. Il successo di questo film dà fiato ad altri indipendenti: De Palma produce e realizza *Greetings* (*Ciao, America!*, 1968), con De Niro che, a fianco di un'altra promessa, Jill Clayburgh, aveva già interpretato per De Palma, Cynthia Monroe, Wilfred Leach, associati nella regia, *The wedding party* (Festa nuziale, 1963-66) e che nel '70 sarà ancora della banda per *Hi Mom!* (*id.*). Nella lontana Pittsburgh, George A. Romero coglie un insperato successo con *La notte dei morti viventi* (1968), e a New York Scorsese cerca soldi dove può per il suo *Chi sta bussando alla mia porta?*. Transfuga come tanti dall'AIP e dalla tutela di Corman, Coppola trova l'aiuto della potente Warner per far rifare a Lucas un filmetto girato all'università, che diventa nel '70 *L'uomo che fuggì dal futuro*. In attesa che maturino i tempi per la sua Zoetrope. Ai margini opera anche Tom Laughlin, regista-attore-produttore che ha successo con *Billy Jack* (*id.*, 1971), ambigua contaminazione tra temi western e hippy tra indiani contemporanei, cui lo stesso Laughlin darà più di un seguito, rimanendo indipendente e marginale.

La Columbia, come si è detto, aveva fatto suo *Easy rider* e pescò dalla Fanfare Co. Richard Rush per affidargli *L'impossibilità di essere normale*. L'Universal produsse *The last movie* di Hopper, che non fu distribuito se non anni dopo e nei circuiti marginali. La MGM si affrettò a mettere in cantiere il costoso *The strawberry statement* (*Fragole e sangue*, 1970) di Stuart Hagman, giovane documentarista televisivo: era un film sulla rivolta nei campus, di toni facili e compiacenti, ma di una certa esattezza nella descrizione della spirale che porta alla contestazione anche i più miti. Il rapporto tra *majors* e «indipendenti» si fece sempre più stretto, lo scambio tra cinema a grossi investimenti e marginali sempre più intenso; sarà ormai difficile distinguere il film «marginale» da quello «istituzionale». Il sistema è stato davvero rivoluzionato, nuovi manager, giovani, scaltri, sostituiscono nelle *majors* i vecchi, con una serrata attenzione al nuovo. Gli «indipendenti» agiscono in una zona subalterna. È da questo humus che

nasce, nel bene e nel male, il rinnovamento di Hollywood e del cinema americano, e da una sempre più rigida attenzione dei giovani registi alle ragioni del successo e dello spettacolo. Non esiste più, se non per qualche tempo con pochi cineasti più o meno connessi con una militanza (Robert Kramer, Emile de Antonio), una differenza, una storia parallela, un cinema dei giovani diverso dal «cinema».

Passaggi

Alcuni nomi e opere sono in particolare significativi di questo periodo, legati in vario modo alla cultura che esso ha espresso, al nuovo pubblico giovanile e ai suoi bisogni, fantasie, problemi. Jerry Schatzberg (New York 1927), fotografo di moda e autore di short televisivi, poté realizzare senza grandi difficoltà due film di debutto notevoli. Il primo, *Puzzle of a downfall child* (*Mannequin*, 1970) era interpretato da una Faye Dunaway agli inizi, nel ruolo di una fotomodella uscita da una crisi depressiva che rivive la sua storia e le sue esperienze. È uno dei ritratti femminili più belli di questi anni; con una tecnica sapientissima che gioca sui flashback come sul cinema diretto, Schatzberg vi descrive il prodotto di una certa America: una donna oggetto la cui nevrosi è determinata dal contesto. Il secondo, *Panic in Needle Park* (*Panico a Needle Park*, 1971), che vede il debutto in cinema di un giovane attore teatrale, Al Pacino, racconta i vagabondaggi urbani di una coppia di drogati con semplicità quasi documentaria: una discesa negli inferi tutt'altro che compiacente nei confronti della «cultura della droga» (e per questo accusata da qualcuno di essere «reazionaria»), in cui il drogato è infine guidato e manipolato da altri, impotente e tragicamente squallido. Il successivo *The scarecrow* (*Lo spaventapasseri*, 1972) mette in scena due marginali *on the road*, che sono poi Hackman e Pacino, e le loro solitudini. Emarginati non tanto per scelta, ma forse perché nella loro sostanziale mitezza non hanno «capito» l'America — quell'America che il regista ci aiuta a scoprire sui loro passi. Non conosciamo *Sweet revenge* (Dolce vendetta, 1976), ma *The seduction of Joe Tynan* (*La seduzione del potere*, 1979), ritratto di un uomo politico in crisi, immaturo, diviso tra carriera, amore, famiglia, e *Honeysuckle Rose* (*id.*, 1980) accentuano il sentimentalismo e l'ottimismo dello *Spaventapasseri*: curioso *remake* di *Intermezzo* di Molander (già rifatto da Ratoff, entrambe le versioni interpretate da Ingrid Bergman), è ambientato nel mondo del «country», in un'America rurale che rivendica la sua tradizione, da tanti registi esaltata e da altrettanti mostrata come reazionaria. Come nella commedia di educazione sentimentale *No small affair* (*Una cotta importante*, 1984), Schatzberg vi si conferma narratore pudico e tenero, ma privo ormai della sotterranea ambiguità delle sue opere più penetranti.

Dei *road-movies* come *Lo spaventapasseri* erano *Non torno a casa stasera* di Coppola, *Duel* di Spielberg, *Janice* (1973) di Joseph Strick (non visto in Europa, ma giudicato promettente), e *Vanishing point* (*Punto zero*, 1971), la prova migliore di Richard Sarafian, sorretta da un'idea e una sceneggiatura dello scrittore cubano in esilio Guillermo Cabrera Infante. Sarafian veniva dalla TV e aveva al suo attivo *Andy* (*id.*, 1965), film indipendente da lui stesso prodotto su un «semplice», e in Inghilterra *Fragment of fear* (*Frammenti di paura*, 1970), un suspense iperintellettuale. Più interessante, *Punto zero* è una fuga in macchina verso il nulla, commentata da un disc-jockey frenetico. Ma quello della strada è un tema che compare in molti film, da *Cinque pezzi facili* ad *Alice non abita più qui*, benché solo Monte Hellman e un europeo come Wenders (e uno scrittore come Handke) ne sapessero derivare una poetica più nevroticamente autentica.

Tra i film che affrontarono il tema della contestazione, accanto ai tanti già citati, piuttosto che il piccolo e idiota *Wild in the streets* (*Quattordici o guerra*, 1968) di Barry Shear che ipotizzava una rivolta dei ragazzini contro i giovani che hanno distrutto gli adulti, ma che aveva un'idea poi ripresa da altri: quella di un cantante, idolo giovanile, che guida una rivoluzione vincente e vien fatto presidente, si dovrà ancora ricordare *The revolutionary* (*Il rivoluzionario*, 1970) di Paul Williams, con Jon Voight, incerta e malinconica parabola dai toni kafkiani. Più interessante sarebbe, forse, analizzare le modificazioni dei personaggi femminili nei film di questi anni. In questo campo, *Diario di una casalinga inquieta* (1970) di Frank Perry, scritto dalla moglie Eleanor, è certamente un titolo raro per la precisa analisi di un personaggio comune in una situazione comune.

Soprattutto, non si può parlare di questi anni senza parlare di Vietnam. La guerra è in corso, giovani americani vi muoiono, altri si fanno renitenti, manifestazioni scuotono il paese la cui coscienza è turbata dal massacro di My Lai. Solo un vecchio reazionario come John Wayne ha osato in cinema esaltare l'intervento americano in quel *Green berets* (*Berretti verdi*, 1968) che provocherà, dovunque venga rappresentato in Europa, altre manifestazioni e scontri. Molto cinema militante ne tratta, de Antonio in testa. Ma, a parte quello, nulla. I registi che le sono contrari, ne trattano in modo indiretto (Penn nel *Piccolo grande uomo*, Altman in *M.A.S.H.*, Nelson in *Soldato blu* ecc.); gli altri, quelli che della guerra vedono ancora gli aspetti eroici o il fascino truculento, spostano ad altre guerre le loro azioni, e si tratta allora di film come *Quella sporca dozzina*, o gli *all-star* sulla seconda guerra mondiale proliferanti sulla scia del *Giorno più lungo*. Vi sacrifica anche Franklin J. Schaffner. Regista di solido mestiere e autore minore, in quegli anni non disprezzabile, aveva diretto *The best man* (*L'amaro sapore del potere*, 1964) spiegando efficacemente il sistema politico americano, *The war lord* (*Il principe guerriero*, 1965), uno dei pochi film «storici» degni e d'insolita ambientazione, e *Planet of the apes* (*Il pianeta delle scimmie*, 1968), parabola pacifista di fantascienza. Il suo *Patton* (*Patton generale d'acciaio*, 1969) affronta con ambigua adesione-ripulsa il personaggio del controverso e bellicista generale della seconda guerra mondiale. E non furono pochi a vedervi una giustificazione del militarismo americano contemporaneo. Il tema del Vietnam esploderà sullo schermo solo qualche anno dopo, e narrerà perlopiù con coraggio la dilacerazione che ha provocato nel paese. Per ora, esso è presente in filigrana, ma a ben vedere domina i disagi dei personaggi di tanti film, presiede alla violenza di tanti altri, di «destra» e di «sinistra».

Bob Rafelson

Produttore coraggioso, passato prima attraverso molti mestieri (compreso il disc-jockey in Giappone: l'interesse per la musica è una delle sue costanti) e la televisione, Bob Rafelson (New York 1934) è un autore appartato, poco vistoso, insof-

ferente del tipo di restaurazione cui il cinema americano degli ultimi anni ci ha fatto assistere, con la sua spettacolarità esasperata, con la corsa al successo dei giovani registi. Grazie a questa sua integrità (ritiene che fare film non è indispensabile, esistono altre cose oltre il cinema) che tra l'altro gli è valsa la cacciata da parte della Fox dal set di *Brubaker* (un film di denuncia carceraria dell'80 diventato nelle mani di Stuart Rosenberg spettacolo di buon mestiere), ha potuto dirigere alcuni film di primissimo ordine, ma in numero limitatissimo: dopo il debutto soltanto spiritoso e irriverente di *Head* (Testa, 1968), commistione di tutti i «generi» possibili, appena cinque in più di vent'anni. Due di essi sono simili e complementari: *Five easy pieces* (*Cinque pezzi facili*, 1970) e *The king of Marvin gardens* (*Il re dei giardini di Marvin*, 1972), entrambi sceneggiati dall'ottimo Adrien Joyce che scrisse anche il primo film di Schatzberg, ed entrambi interpretati da Nicholson. Nel primo è Bobby Dupea, un giovane intellettuale che ha lasciato l'ovattato e colto ambiente familiare, per lavorare in California ai pozzi di petrolio, come operaio. Il suo «ritorno a casa» — e gran parte del film è *on the road* —, il ritorno alle «sorgenti», a quella comunità eccentrica, isolata (vive su un'isola appena separata dalla terraferma) che è la sua famiglia, demitizzata nel suo stile di vita preteso libero, non può che preludere a una nuova partenza. La sicurezza che vi ritrova gli pare evasiva, ma non c'è un altro luogo, un'altra destinazione credibile verso cui rivolgersi, resta solo il viaggio. Il mito in fondo irrazionale del «viaggio». L'insoddisfazione di Dupea si accentua nel David Staebler successivo, un disc-jockey ritroso e senza più sogni, malinconico e senza più aspirazioni. Vicino a lui, in una Atlantic City invernale e tristissima, che coi suoi spazi vuoti e squallidi è la proiezione dei loro fantasmi e dà la giusta forma a un gioco più freddo e frantumato, c'è stavolta un fratello (Bruce Dern) che è il suo opposto: un pubblicitario pieno di progetti di affari, sognatore ed estroverso. Sono, in realtà, due nevrosi e due diversi disagi che affettuosamente si discutono senza discutere, due solitudini incapaci di stare nella realtà. Che è una realtà di follia e di finale morte. Basterebbero questi due film, di calibrata lentezza, perlustrazioni di ambienti normali e di stati d'animo normali, a far considerare Rafelson come uno dei registi più interessanti del decennio. Nel primo, Nicholson

guarda a un certo punto in TV una scena di un vecchio film di Capra: nostalgia di famiglia, di ottimismo, di serenità. Con *Stay hungry* (Tienti la fame, 1976) Rafelson ha voluto fare la sua commedia e rivisitare un genere, però con spirito del tutto nuovo. Stavolta il protagonista non è un «intellettuale», ma un culturista, in una cittadina dove si elegge Mister Universo. Dietro la confusionaria e ironica visione dello «spettacolo», Rafelson torna con svagata leggerezza alla malinconia dei film e dei personaggi precedenti. Il culturista è in realtà un intellettuale anche lui, ma europeo e povero, diventato culturista proprio perché era un modo per entrare in America, diventare americano. Il suo sogno americano si è scontrato ben presto con una realtà né tragica né comica, solo malinconica, priva di sogni, dominata dalle apparenze e dal denaro. Grazie all'amico Nicholson, Rafelson ha poi potuto tentare un film di maggior rilievo produttivo, destinato ai grandi circuiti, una nuova versione (la quarta) di *The postman always rings twice* (*Il postino suona sempre due volte*, 1981). Un film ben fatto, il primo davvero rispettoso del romanzo di Cain e soprattutto della sua ambientazione (gli anni della grande crisi), ma anche se in filigrana vi si avverte il tentativo di risalire alle origini di disagi che sono di oggi, anche se ha pagine intense, specie di «rabbia» sessuale, e uno sfondo di straordinaria verità (ancora strade), pure non regge il confronto con gli altri film, non pare davvero un «film di Rafelson». Così è anche per *Black widow* (*La vedova nera*, 1986), prodotto da Harold Schneider, fratello del suo antico compare Bert. Rafelson dà ai motivi e alle situazioni *noir* — una vedova nera che si accoppia e uccide i suoi maschi sempre miliardari, inseguita da un poliziotto donna e di pari fascino — sontuosi colori contemporanei, ne trae un racconto di seduzione e di denaro, di ossessioni, quella di uccidere nell'una, quella della caccia nell'altra, quelle più ambigue dell'uomo, della rivalità tra simili, di un'inconfessata attrazione in entrambe. Un racconto nervoso e crudo, mai barocco, lucido nelle sue valenze perverse, in cui qualcosa di più *suo* lo si può trovare forse nel personaggio instabile della misteriosa assassina che sbuca dal niente e svanisce nel nulla, per la quale non c'è posto, non c'è destinazione credibile, ma solo il viaggio, lo spostamento senza fine: è la variante *noir* della condizione di tutti i suoi personaggi.

Robert Altman

Altman è, ed è riconosciuto pressoché unanimemente, il regista americano più importante degli anni Settanta. È anche il più diverso e il più esemplare, in anni in cui il sistema dello spettacolo si scompone e ricompone e in cui il cinema tenta ancora di essere un punto di riferimento centrale del sogno collettivo come delle frustrazioni di esso. Generi e stereotipi si sono frantumati, e c'è chi vuol ricomporli, reinventandoli o semplicemente aggiornandoli; chi vive come nostalgia la loro scomparsa e tenta di riprodurne l'antico fascino; chi intende andare più in profondità, riflettere sulla loro crisi per riflettere attraverso di essa non solo sulla crisi del cinema, ma su quella dell'America stessa.

Altman (Kansas City 1925) arriva al successo a quarantacinque anni, nel '70, con *M.A.S.H.* (*id.*), ma cerca di fare cinema e fa televisione dall'immediato dopoguerra; ha diretto nel '67 un piccolo film di fantascienza, *Countdown* (*Conto alla rovescia*), e nel '69 un piccolo melodramma sensibile (ma pure crudele e inquietante) sul rapporto tra una nevrotica signorina «bene» e un ragazzo da lei raccolto in strada, *That cold day in the park* (*Quel freddo giorno nel parco*). *M.A.S.H.* è un film che riscuote un enorme successo. Parla della guerra di Corea e allude al Vietnam, ma, come Kubrick nel *Dottor Stranamore*, sceglie la strada «enorme» della farsa e non quella della denuncia. L'ambiente è quello di un ospedale militare, ed è luogo di sangue morte e dolore, ma i medici e le infermiere che lo abitano reagiscono con una vitalità prorompente, irriverente, beffarda, guidati da un Elliott Gould e un Donald Sutherland davvero scatenati (e promossi divi con questo film). Alcuni dei film successivi, *Mc Cabe and Mrs. Miller* (*I compari*, 1971), *The long goodbye* (*Il lungo addio*, 1973), *Thieves like us* (*Gang*, 1974), sono rivisitazioni del cinema hollywoodiano «classico», come *M.A.S.H.* lo è stato del «bellico»: il western con fragili anti-eroi sconfitti dall'arrivo del grande capitale, il poliziesco alla Chandler con un Marlowe spiazzato e confuso in un mondo tutto di oggi, il film di gangster anni Trenta che accentua la miserabilità della giovane coppia in fuga, togliendole ogni romanticismo. Dovunque vi è la presenza, talvolta ossessiva, dei media: radio, pubblicità, cinema, televisione.

La forza e la novità di questi film sta però non soltanto nell'intelligenza con cui si rivisitano situazioni, con cui si capiscono il cinema e l'America, ma anche nella libertà inedita della realizzazione. Con Altman, la *story* non ha più strutture rigide; un personaggio equivale a un altro; i punti di forza vengono dislocati, modificati o soppressi; psicologie e progressioni drammatiche contano sempre meno, internamente svuotate, svagatamente discusse; l'imprevedibilità e la casualità la fanno da padroni, le attese vengono frustrate; non si dà sintesi, ma appena traccia o tracce. La regia è un happening, che a volte diventerà fine a se stessa, arte della stratificazione e della digressione. È forse *California split* (*California poker*, 1974) a portare più a fondo questa nuova libertà del film, assieme a *Un matrimonio*, entrambi, infine, aspetti della vecchia commedia smontati e dislocati. Era la storia di un'amicizia virile tra due svagatissimi cacciatori di donne, ma soprattutto maniaci del gioco per il gioco in tutte le sue forme. La brillantezza si rivela come malinconia e *spleen*.

Il più importante film di Altman è *Nashville* (1975), secondo molti il più importante film americano del decennio. Ventiquattro personaggi si agitano, incontrano, attraggono o respingono, interpretati da ventiquattro attori che sembrano lasciati a se stessi, a dare loro *vita*, sullo sfondo di una città capitale della *country music*. Affari, politica e sogni per l'America. E Nashville è l'America, lo spettacolo e il mito, la realtà dello spettacolo e del mito. La conclusione è tragica: un reduce dal Vietnam, psicotico, dalla folla spara su una cantante. Ma lo spettacolo continua, la musica va avanti, l'ultima canzone è un inno alla capacità di resistenza dell'America, purtuttavia *the best*. L'odio-amore di Altman per il suo paese gli permette di coglierne più di quanto altri ne abbiano compreso, e di mostrarlo con una libertà che lascia allo spettatore la possibilità del giudizio. Sistema della politica e sistema dello spettacolo si sovrappongono, si equivalgono, si identificano, e il film è rappresentazione della rappresentazione, una scena in cui attori incerti o disperati si aggirano alla ricerca di una loro immagine, di una impossibile o solo provvisoria originalità, di un'identità che sembra irrimediabilmente perduta.

Il nesso politica-spettacolo Altman lo riprende in un film

più «piccolo» e più tardo, *Health* (Salute, 1980), in cui a essere riprodotta è la *convention* per l'elezione del presidente di un club della salute, istituzione totale e megaindustria. Ciò a cui si assiste è una sarabanda scatenata, ma qui più grottesca e satirica (e assai più «artificiosa») di discorsi, party, interviste, vendite promozionali agli stand, una kermesse popolata di figure bizzarre, alienate o squallide nei loro intrallazzi, di *showmen* e presentatori *as themself*, con al centro lo scontro tra le candidate Laureen Bacall e Glenda Jackson che ripetono ampi brani della campagna elettorale di Eisenhower e Stevenson. I personaggi vi si moltiplicano, e le macchine da presa e i microfoni e l'improvvisazione degli attori. Come in *A wedding* (*Un matrimonio*, 1978). Protagonista è il rito, la cerimonia in cui generazioni di borghesi e di attori americani (da Lillian Gish ai bambini) si agitano con tutte le loro spavalderie o malinconie, parvenze di certezze e incertezze. Un mondo chiuso da cui si fugge e che è corroso dalla presenza della morte, ma tenuto assieme dalla «forma», dalla maestra di cerimonia. In una tragedia neutralizzata dalla mediocrità dei valori resta solo il rito inerte che darà bensì vita ad altri riti e nasconderà senza esorcizzarlo il sangue.

Il progetto di *Buffalo Bill and the indians* (*Buffalo Bill e gli indiani*, 1976) pone di fronte nel grande circo del West i fantasmi dei pionieri presunti con le «lezioni di storia» di Toro Seduto, e vuol essere spettacolo dello spettacolo, perché questo è il modo in cui la storia americana è stata camuffata sin dall'Ottocento dei Buffalo Bill e dei Barnum. Ma il produttore De Laurentiis — che gli toglierà poi *Ragtime* (*id.*, 1981) per affidarlo a Forman — intervenne pesantemente sul film che Altman sconfessa.

Accanto a questi film ve ne sono però altri in cui Altman sembra cercare di più la struttura, la regia, il «discorso d'autore». Annunciati da *Brewster Mc Cloud* (*Anche gli uccelli uccidono*, 1970) di irrisolta ma appassionante commistione tra apologo, simbolo, allegoria (anche qui un luogo di spettacolo per un giovane che vuole volare, ma che si schianterà sulla pista), film come *Images* (Immagini, 1972), *Three women* (*Tre donne*, 1977), *Quintet* (*id.*, 1978) pretendono alla favola con ambizioni totalizzanti, metafisiche, e rivelano una propensione al Grande Discorso e alle verità ultime che è la cosa meno viva di questo regista: nebulosa riflessione d'in-

fluenza psicanalitica e parajunghiana sulla condanna dell'uomo all'irrealizzazione (e vieppiù della donna), e dell'ordine sociale a ricomporsi in ruoli o fantasmi di ruoli. Queste verità metastoriche hanno scarsa forza di convinzione — nonostante la maestria dell'autore, specie nelle cadenze da fiaba dell'orrore, proiettata in un rarefatto paesaggio irlandese, di *Images* e nei modi tranquillamente allucinati con cui, nella prima parte, *Tre donne* si fa rapporto sugli usi, costumi, comportamento degli americani in California.

Dopo *Popeye* (*id.*, 1979), scritto con l'aiuto di Feiffer, in cui è l'universo dei *comics* a essere visualizzato con allegra attenzione ai ruoli e ai rapporti, vivace e sbandato e libero; dopo *A perfect couple* (*Una coppia perfetta*, 1979) che è un gioco a due poco assortito, con gusti e ambienti diversi alle spalle, in una sorta di commediola da camera che è più ritorno al genere che implosione del genere, Altman si è dedicato a tre superbi esercizi di regia e direzione di attori, riducendo in film a bassi budget tre messe in scena teatrali, nella piena convenzione del teatro di parola americano di Graczyk, David Rabe e Sam Shepard, cesellando in *Come back to the 5 & dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (*Jimmy Dean, Jimmy Dean*, 1982) il «clima» di un chiuso universo femminile (un gruppo di fans di Dean, ritrovatesi dopo vent'anni); dando in *Streamers* (*id.*, 1983) ritmi precisi e una sua finale «azione» a un chiuso universo maschile (la camerata in cui quattro giovani reclute sono in attesa di partire per il Vietnam); e verificando la nevrosi di coppia dentro una situazione limite in *Fool for love* (*Follia d'amore*, 1986). Nel primo si scava ancora nell'altra faccia dei miti della cultura di massa, con una malinconica disperazione dopo le esplosioni di verità, male sostenuta da un testo greve e scontato. Nel secondo, personaggi diversi per razza, classe, carattere, gradi gerarchici, usanze sessuali, si scontrano in una claustrofobia che doppia una vertigine autodistruttiva. Come se Altman, dopo l'esaltazione generazionale della facilità delle liberazioni e della comunità, volesse ricordare differenze incolmabili, componenti non coagulabili di una cultura e, più ancora, di qualsiasi cultura. Nel terzo, lo fa rompendo lo spazio chiuso della scena teatrale per un'apertura al paesaggio che è quello tipico dello «sfondo» di Shepard, delle autostrade e del deserto, dei drive-in e dei motel, ma anche delle ossessioni e dei sogni di una cultura

che contempla in sé l'immaginario mediologico e le costanti freudiane, e ne subisce il disagevole mito.

Gli anni Ottanta di Altman appaiono difficili (dopo i tanti recenti insuccessi, gode di scarso credito presso i produttori, costretto a lavorare con gli indipendenti o per il teatro), e possono forse essere meno vigorosi e nuovi dei suoi straordinari anni Settanta. Tre vie si sono alternate o sovrapposte nel suo cinema: il discorso sullo spettacolo, nello spettacolo e sul destino dell'uomo e delle società. Nei primi due campi, egli ha dato opere di eccezionale importanza; è stato, con un regista diversissimo da lui, Stanley Kubrick, il più notevole regista americano del decennio.

Francis Ford Coppola

L'avventura professionale, artistica e umana di Coppola è la più appassionante e mirabolante di *tutto* il cinema degli anni Settanta, proprio per la fusione in una sola persona di competenze e qualifiche: artista, regista, produttore, sceneggiatore, inventore, capitano d'industria, avventuriero (guastatore e rinnovatore) dello *show-business*. È dunque opportuno, prima di parlare di prodotti finiti, cioè dei *suoi* film, parlare in sintesi di tutta la carriera. Figlio di immigrati italiani (è nato a Detroit, nel 1939; padre musicista), dirige filmetti amatoriali fin da ragazzo, poi frequenta la scuola di cinema dell'UCLA a Los Angeles, vi dirige dei *soft-core* in semiclandestinità, vi vince un premio Goldwyn per la sceneggiatura. Ingaggiato da Corman, può girare in Irlanda il suo primo film, *Dementia 13* (*Terrore alla tredicesima ora*, 1963) utilizzando i resti di un film di Corman e investendovi soldi suoi. Litiga con Corman, ma il premio Goldwyn gli consente di vendere sceneggiature alla Seven Arts, di collaborare al testo di *Questa ragazza è di tutti*, di *Parigi brucia?*, del *Grande Gatsby* e di *Patton*, scritto nel '64, sei anni prima della sua realizzazione. La stessa casa nel '66 gli produce (ma perché si è assicurato i diritti sul romanzo) una commediola su un adolescente alla scoperta delle donne, *You are a big boy now* (*Buttati, Bernardo*). Il film ha un certo successo, è professionalmente ben fatto, è divertente. La Warner, da poco associatasi con la Seven Arts, gli finanzia un musical girato in

Irlanda, *Finian's rainbow* (*Sulle ali dell'arcobaleno*, 1968) con Fred Astaire ancora in piena forma, ma il prodotto finale è manipolato dai produttori che ne cambiano persino il formato. *The rain people* (*Non torno a casa stasera*, 1969) è un *road-movie* girato davvero *on the road* con una piccola équipe di cui fa parte Lucas. È costato poco e Coppola è riuscito a mantenerne il controllo: interpretato da Shirley Knight, è il viaggio di una donna incinta e il suo incontro con uno sportivo sballato. Il tema è già prefemminista, ma Coppola vi mostra un'incertezza nel reggere il personaggio femminile, caratteristica di tutta la sua opera, eminentemente «maschile».

Ora Coppola tenta la produzione, fonda la Zoetrope per realizzare *L'uomo che fuggì dal futuro* di Lucas, malamente distribuito dalla Warner che poi rifiuta a Coppola il suo sostegno, e lo costringe a chiudere la Zoetrope. Ormai Coppola ha sperimentato tutte le fasi della realizzazione di un film. Il successo gli arriva con *The godfather* (*Il padrino*, 1972) e il suo seguito *The godfather part two* (*Il padrino, parte seconda*, 1974). Vi è finito per caso, per una certa fama di sceneggiatore, perché d'origine italiana. Questo trionfo gli consente di acquistare una radio, una rivista, stabilimenti di produzione, e di entrare in partecipazione in una società di distribuzione. Con Bogdanovich e Friedkin, reduci dai successi di *L'ultimo spettacolo* e *L'esorcista*, fonda una società di produzione sostenuta dalla Paramount, The Director's Company, cui si devono due film di Bogdanovich (*Daisy Miller* e *Paper moon*) e *The conversation* (*La conversazione*, 1974). L'insuccesso di alcuni di questi film ne provoca la chiusura; ma Coppola è ricco e ha credito, e mette in cantiere un vecchio progetto di Milius per Lucas, *Apocalypse now* (*id.*) che, iniziato nel '76, è presentato a Cannes '79 con due finali. Costo complessivo: 31 milioni e mezzo di dollari.

Nel frattempo ha ridato vita, grazie al *Padrino*, alla Zoetrope e ha acquistato i General Studios, ha messo in piedi una struttura e un apparato tecnico e commerciale che produce tra l'altro *The black stallion* (*Black stallion*, 1979) di Carroll Ballard e la serie TV che ne deriva, *Hammett* di Wenders, tormentato da complicate vicende di investimenti e crisi di rapporti, permette a Kurosawa di finire *Kagemusha*, distribuisce il vecchio *Napoléon* di Gance rimodernato tecnicamente. Ma l'impresa successiva, *One from the heart* (*Un sogno lungo un giorno*, 1980), costosissima e nella quale mette a frutto tutte le possibili, ultramoderne invenzioni tecniche (alcune di sua invenzione), è un fiasco di proporzioni colossali. Ipoteca i suoi beni, vende gli *studios*, chiude la Zoetrope. Ma Coppola non è un uomo da arrendersi facilmente. Gira in provincia, a Tulsa, Oklahoma, un film di budget modestissimo, *The outsiders* (*I ragazzi della 56ª strada*, 1982), sulla delinquenza giovanile degli anni Cinquanta, che ha lanciato molti divi adolescenti tra cui Matt Dillon, Emilio Estevez, Tom Cruise, e conquista gli adolescenti, anche se è distrutto dalla critica. Poi un altro piccolo film dello stesso tipo, *Rumble fish* (*Rusty il selvaggio*, 1983), che la critica esalta. Torna al successo e dirige, controllando ancora lui l'operazione, *Cotton Club* (*id.*, 1984) i cui esiti commerciali non sono adeguati al costo altissimo, cinquanta milioni di dollari, il più alto sino allora per un solo film. Ma le sue azioni presso i boss di Hollywood risalgono nell'86: riscuote un grande successo con il sentimentale *Peggy Sue got married* (*Peggy Sue si è sposata*); realizza in 70 mm., in un sofisticato 3D, *Captain Eo*, produttore Lucas, interpreti Michael Jackson e Anjelica Huston, durata 17 mn., costo 20 milioni di dollari, evento rock a effetti specialissimi destinato esclusivamente ai due parchi di Disneyland; infine, torna a parlare di Vietnam con *Gardens of stone* (*Giardini di pietra*, 1987), questa volta con l'aiuto dell'esercito USA. Ha ancora molte carte da giocare, e ha ancora molte *chances*, molti assi nella manica.

Coppola è pienamente «autore», nel senso europeo del termine. Ha capito, però, presto che per esserlo davvero, nel sistema americano, doveva controllare *tutte* le fasi del film, dall'ideazione alla distribuzione. È sceso a patti con le *majors* e il grosso capitale, è diventato egli stesso un grande capitalista. In questa fase, la sua megalomaniaca aspirazione al film dei film lo ha trascinato troppo avanti, e certamente *Un sogno lungo un giorno* è un'opera in cui l'innamoramento per la tecnologia ha preso il sopravvento sulle qualità d'autore. Ma il cinema gli deve *Apocalypse now*, che non è poco, e tre film del peso e dell'interesse del *Padrino*, della *Conversazione* (certo il film in cui, senza problemi economici e senza smania di capolavoro, ha detto di più sull'America contemporanea), di *Rusty il selvaggio*. Dei suoi primi film, *Sulle ali dell'arcobale-*

no era il definitivo addio, per il regista, al mito di Hollywood e alla adolescente fascinazione che, come tanti, ne aveva subito. *Non torno a casa stasera*, semmai, mostra la fascinazione del cinema europeo: storia di viaggio e di incomunicabilità, di sottili rapporti di dipendenza maschio-femmina, di visione intellettuale dell'America, giocata sull'immediatezza ma anche sulla lentezza della progressione, e molto al tavolo di montaggio. È la piccola America quotidiana e nevrotica che Coppola ci mostra, mentre col *Padrino* e *Apocalypse now* allarga l'obiettivo sui grandi fenomeni storico-sociali.

Tratto da un romanzo assai fasullo di Mario Puzo, in descrizione e lode non troppo nascosta del sistema mafioso, *Il padrino* è sì (come è stato letto dalla maggioranza del pubblico) la storia di un sistema familiare e di clan con sottofondo nostalgico nei confronti della forza di quei legami che nell'America attuale sembrano svalutati, è sì un film in qualche modo adeguato agli umori nixoniani della maggioranza, ma la sua ambiguità è profonda e decisamente produttiva. C'è questo, e c'è altro: soprattutto il progressivo parallelismo mafia-politica, che diventa equivalenza nella *Parte seconda*. E c'è la magistrale ricostruzione di un'epoca e di una «morale» del crimine, e di una struttura patriarcale più italiana che americana. L'occhio di Coppola è in realtà più distante che affascinato: sa di cosa parla, e ne sa le ragioni, ma a queste ragioni non aderisce. Film oscuro e notturno, diventa rapidamente tragedia, mitica e rituale, e soprattutto una metafora dell'America e della sua storia, fatta da un americano che ha vissuto sulla sua pelle e nella sua famiglia la fatica dell'apprendistato all'America. In questo senso, resta un film importantissimo, un'ambizione risolta, un testo di riferimento sociologico e culturale di prim'ordine. Oltre tutto con due interpretazioni eccellenti di Brando, a ritroso l'unico «padrino» possibile, la faccia del mito, e di Pacino.

Apocalypse now è senza dubbio l'opera più complessa di Coppola e la più complessa degli anni Settanta. Le corrispondenze di Michael Herr e *Cuore di tenebra* di Conrad ne sono all'origine. Affronta il Vietnam sui luoghi stessi e non nelle risonanze in America come gli altri hanno preferito fare, e per prendere di petto l'immane tragedia Coppola sceglie un filo narrativo capace di affondare nel mito il viaggio nelle tenebre, un «cuore» che è l'assunzione del male della

storia e dell'uomo da parte di un Brando che, come un nero dio primitivo, si è fatto incarnazione del male. «The horror, the horror», conclude morendo, come il Kurtz di Conrad. Muore per mano di un giovane militare in incerta missione (Martin Sheen), ma ha il suo alter-ego nel colonnello Kilgore di Robert Duvall: il pazzo che ama la guerra e distrugge villaggi coi suoi elicotteri al suono della *Cavalcata delle valchirie*. Il film, però, è il viaggio, più che la sua conclusione. Dire l'orrore è meno facile di quanto pretendano tutta una schiera di giovani registi col gusto del sangue e del macabro. Coppola, appunto, ci si accosta meglio, nelle scene del viaggio che nella conclusione, la parte più delicata e quella in cui il film osa intellettualmente di più. Inoltre, gli riesce di dire l'orrore di una guerra che è anche spettacolo (di per sé; e in quanto guerra dell'epoca dei media onnipresenti), non sempre però provocando nello spettatore l'orrore: lo spettacolo, anche lo spettacolo dell'orrore, può affascinare, e sia Coppola che lo spettatore ne restano a tratti affascinati. Comunque sia, *Apocalypse now* è il punto culmine che il cinema può raggiungere trattando questo tema centrale, che è anche il tema centrale della nostra epoca.

La conversazione è un film sull'ossessione della cospirazione, quasi un genere negli anni Settanta, vissuta da un Gene Hackman esperto in intercettazioni, trascinato dalla sua mania nella paranoia, ma una paranoia che ha pur ragione di essere negli anni del Watergate. Hackman è un uomo comune, un «professionista» senza grandi idee; la sua ossessione è progressiva (trattata tenendo d'occhio i modelli Hitchcock e *Blow-up*) e sposta il film a una sorta di incubo o di sogno, in una dimensione di «realtà irreale», una realtà che fa sentire la sua minaccia, ma si camuffa, retta da elementi occulti. Incomprensibile. È questo un piccolo film, se confrontato ai due cui fa da intermezzo, eppure è possibile preferirlo a quelli, per l'estremo controllo del regista sulla «macchina» del cinema, impossibile agli altri progetti per ragioni produttive o per l'enormità dell'impresa.

Non così *Un sogno lungo un giorno*. Qui l'invaghimento per la tecnica, per l'elettronica, per la «macchina» che cerca di reinventare godendo di un'assoluta libertà, ha il sopravvento sull'ispirazione. Data l'aleatorietà dell'impresa e la necessità di fare un prodotto di successo che ricuperasse gli enormi

investimenti, Coppola ha scelto per questa sperimentazione (come tale quasi geniale) un tema semplice cui non è riuscito a dare sostanza. La blanda nevrosi dei due mediocri protagonisti e del loro lasciarsi e ritrovarsi nell'universo assurdo di una Las Vegas città del gioco e delle apparenze, interamente ricostruita in studio; i simboli; le citazioni (dal musical a Fellini), non bastano a sostenere l'impresa. Più che una critica della medietà americana e dell'alienazione che permea personaggi comuni, il film, sopraffatto dallo sfoggio e dallo sfarzo della tecnica, diventa una favoletta assai cauta, incapace di dire quel di più che era forse nelle intenzioni del regista.

I ragazzi della 56ª strada e *Rusty il selvaggio* non sono un dittico nonostante i tratti comuni: gli attori ragazzi; due romanzi di un'unica, pessima scrittrice; il cast tecnico; i luoghi decentrati di lavorazione; il tema dell'adolescenza e delle bande giovanili. Il primo è a colori, il secondo in bianco e nero; il primo più vistoso, il secondo più pudico e segreto; il primo è una bufala, il secondo forse un capolavoro. Il «mistero» Coppola è tutto qui: un autore dentro il sistema tecnico-economico-spettacolare statunitense come pochi, in grado di cadere e risorgere, di investire energie in progetti «facili» o perfino puttaneschi salvandoli (*Il padrino*) o perdendovisi (*I ragazzi...*), di spender tutto su sperimentazioni ardite ma troppo mitizzate, di osare l'inosabile (*Apocalypse now*) o di tornare al piccolo e al minimo senza difficoltà.

Rusty il selvaggio, confronto fra tre personaggi maschili (un ragazzo che idealizza come un omerico Achille un fratello maggiore che ha vissuto da leader l'epoca eroica delle bande; questo fratello, sconfitto e distrutto dalla coscienza del non-eroismo della sua e delle altrui vite; un padre sfasato che accetta la sua marginalità ubriacona e per il quale ha voluto come interprete l'Hopper di *Easy Rider*), dimostra con sensibile e dolorosa malinconia — solo per brevissimi attimi sentimentalistica — l'impraticabilità del sogno e del mito nel contesto di questa società. I tre paria di essa, ché tali sono i protagonisti, cercano inutilmente una verità nella marginalità, ma la loro aspirazione a trovare nella marginalità un qualche disperato eroismo è altrettanto inefficace delle altre, nemiche.

Il successo di questi film ha permesso a Coppola il ritorno

al super-spettacolo con *Cotton Club* ma il film, costosissimo, non è rientrato nelle spese, anche se la critica europea lo ha accolto con il meritato rispetto. È di fatto una rivisitazione storica e una lettura critico-giocosa del cinema più popolare del passato (gli anni tra i Venti e i Trenta) attuata a partire dalla storia assai romanzata del mitico Cotton Club, dove jazzisti neri si esibivano per un ricco pubblico rigorosamente bianco. Lo scatto del montaggio e della regia, la vitalità dell'azione, la mescolanza riuscita di due generi canonici — il film di gangster e il musical, ma sul fondo con un deciso benché ironizzato gusto del melodramma — e infine la sapida lettura del mito più mito di tutti, negli USA, quello del successo, fanno di *Cotton Club* un'opera gradevolissima e infine più profonda dell'ambizioso e declamatorio *C'era una volta in America* che Leone presentò negli stessi mesi. *Peggy Sue si è sposata* è invece un film di comando, un film sentimentale sui sentimenti, in cui Kathleen Turner con il suo corpo vissuto, adulto riattraversa la propria adolescenza provinciale. Ma non può mutarla. Non sa e non può infrangere il passato, «ciò che è stato», non sa e non può uscire dai limiti di un'esistenza piccolo-borghese. E quest'accettazione, lucida e ambigua, di se stessa e di una presunta morale della vita è forse ciò che più è piaciuto all'America media: vi ha ritrovato, oltre che i ritmi e i colori di un'epoca (la fine degli anni Cinquanta), i suoi valori.

Due outsider: Paul Morrissey e Robert Kramer

Questi due nomi, abbinati forzatamente, nulla hanno in comune se non la loro marginalità. Appartengono anzi a due filoni del cinema indipendente underground statunitense degli anni Sessanta, che non hanno avuto rapporti tra loro se non, per brevissimo tempo, agli inizi, quando cinema underground (quello degli Warhol, Mekas, Brakhage) e cinema indipendente (quello delle Shirley Clarke, dei Cassavetes, dei Meyers) s'intrecciavano in un progetto ancora unico. Erano, però, strade presto destinate a separarsi, a nettamente differenziarsi tra un'avanguardia cinematografica in sostanza fine a se stessa e una cultura che è stata quella della nuova sinistra, intrecciata a volte con quella hippy. Su entrambe si

riferisce in specifici capitoli; Morrissey e Kramer sono appunto i nomi che più se ne sono col tempo distaccati per acquistare una propria autonomia di autori.

Paul Morrissey (New York 1939) ha fatto parte della *factory* warholiana e ha collaborato a lungo con Warhol, ma la prima opera diretta in totale autonomia, *Flesh* (*id.*, 1968) cui sono seguite *Trash* (*Trash, i rifiuti di New York*, 1970) e *Heat* (*Calore*, 1972), ha rivelato un regista con un suo particolare mondo e un suo particolare modo di narrare. E infatti il suo è un cinema narrativo, anche se non rispetta la sintassi e gli argomenti del cinema hollywoodiano e commerciale. Il mondo che egli descrive è un mondo di reietti, di rifiuti urbani, di puttane e marchettari, di drogati e omosessuali. Il suo è un cinema dove succedono poche cose, e dove la sceneggiatura conta più come «trattamento» che come filo minuzioso. *Calore* è il film più sciolto dei tre, più animato. Ma c'è in esso la stessa disperazione degli altri, e una visione assai cupa, nerissima e senza riscatto dell'umanità che descrive, tutt'altro che esaltata nei suoi comportamenti «alternativi». E Morrissey non ha nascosto, nonostante la sua appartenenza alla controcultura americana, di essere di formazione cattolica e avere dell'uomo una visione molto pessimistica.

I toni quasi umoristici di *Calore* annunciavano una qualche trasformazione nell'autore, verificata con due film girati in Italia, due divertimenti sul filo della gratuità e dell'opportunismo, che si volevano rivisitazioni, parodistiche e incuranti, del cinema di terrore: *Flesh for Frankenstein* (*Il mostro è in tavola, barone... Frankenstein*, 1973) e *Blood for Dracula* (*Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!!*, 1974). In entrambi era presente (ma non si può certo dire che recitasse) l'attore-feticcio di Morrissey, Joe Dallesandro. Ma con *Forty deuce* (Quaranta pari, 1982) e *Mixed blood* (Sangue misto, 1984), tornando ai suoi reietti newyorkesi (nel primo bambini spacciatori di droga e prostituti, nell'altro giovani delinquenti nei ghetti degli immigrati), egli ha diretto film di crudezza quasi insopportabile, in cui il compiacimento, che pure resta, è come bruciato in una nera e assoluta disperazione. Meno interessante e radicale, più scopertamente intellettualistico è invece il film che ha girato in Europa, *Le neveu de Beethoven* (Il nipote di Beethoven, 1985), sui morbosi rapporti tra il vecchio musicista e l'irrequieto ragazzo affidato alla

sua educazione. In questo film la provocazione morrisseyana e il suo radicalismo formale mostrano apertamente i loro limiti.

Robert Kramer (New York 1940) è stato, dopo aver fatto l'intellettuale e il giornalista, uno dei fondatori e autori dei *newsreels*, cinegiornali militanti del *movement* fine anni Sessanta, e al cinema militante è tornato più tardi con *Scenes from the class struggle in Portugal* (Scene della lotta di classe in Portogallo, 1977), *People's war* (Guerra di popolo, 1969), eccetera, imprese assai meno convincenti e venate di un «marxismo-leninismo» in fastidioso e retorico ritardo.

I suoi film «d'autore» sono il mediometraggio *In the country* (In campagna, 1966), o della coppia e del privato in tempi di crisi, film anticipatore e assai lucido, *The edge* (Il margine, 1967) o della politica, *Ice* (Ghiaccio, 1969) o della guerriglia, e infine *Milestones* (Pietre miliari, 1975) o dell'America e del *movement* nell'anno della vittoria di Ho Chi Minh. Salvo *In the country*, sono tutti film corali che intrecciano personaggi e vicende di movimento in narrazioni vaste ma piane, narrando come nessun altro regista ha saputo fare una generazione e i suoi dilemmi, le sue prove, le sue speranze. Mentre le prese di posizione politica di Kramer (e del suo gruppo) sono apparse spesso condizionate dall'attualità e dalla contingenza, mai lo sono state quelle di fondo: una costante volontà di riflessione sulla sostanza dell'essere americani contro l'*Amerika*, sui modi e tempi del cambiamento di una propria cultura e modelli, valori, comportamenti. Certo è impressionante vedere come per esempio nel più ampio e ambizioso dei suoi film, *Milestones* (co-diretto con John Douglas), Kramer e i suoi, ricercando una definizione di sé come americani contro l'America del potere, ritrovino radici profonde, comuni alla grande letteratura da Whitman a Ginsberg ma anche al grande cinema americano da Vidor a Penn.

Milestones descrive, nel lungo viaggio da costa a costa di tanti personaggi e nei flashback, divagazioni, storie parallele, episodi, riflessioni, prese dirette e ricostruzioni drammatiche, un'America «diversa» che accanitamente s'interroga ridiscutendo la propria cultura a partire da una coscienza profonda della natura imperialistica dell'America, dentro e fuori i suoi confini. *Milestones* è il capolavoro di Kramer, e il punto

d'arrivo della coscienza del *movement*, la sua ultima e più alta espressione.

Più tardi Kramer è venuto in Europa, e ha diretto a Parigi *Guns* (Fucili, 1980) che sposta la sua attenzione a costruzioni meno libere (perché quelle sono state ricuperate molto presto dal cinema ufficiale) e però più misteriose, e che anzi accentuano quelle componenti di non detto e di misterioso che già erano presenti in *The edge* e *Ice*. *Guns* è ancora un film sugli effetti del potere e sulla lotta al potere, ma in anni cambiati e con una distanza e freddezza che gli altri non avevano. È però una distanza, favorita dal suo sguardo «esterno» di americano, che gli permette la complessa immersione nell'abisso di un criminale nazista di *Unser nazi* (Il nostro nazista, 1984), film sul film che Thomas Harlan sta girando su un caso famoso di terrorismo, *Wundkanal* (id., 1984): un «fuori scena» sulla troupe e le sue operazioni, sugli ordini terribili di Harlan che sembra edipicamente regolare i suoi conti con il padre, il grande cineasta nazista Veit, e soprattutto sul suo protagonista, ex comandante della Gestapo in Russia. Ne viene un esempio tra i più crudeli su quanto ci sia di quotidiano e normale nell'orrore storico, calati in un vecchio rispettabile e sofferente, già massacratore di 11.499 esseri umani, e un esempio di riflessione mediologica, sul proprio rapporto con l'«attore» e sui propri mezzi: sulla *moralità* del proprio essere cineasta. E, dopo una veloce e circolare parabola sui pattinatori (*À toute allure*, A tutta velocità, 1982), in *Doc's Kingdom* (Il regno di Doc, 1987) si assume come cineasta in esilio, cineasta di frontiera. Protagonista è un medico volontario in un porto africano insidiato dal colera, un uomo corroso dalla solitudine, senza più illusioni, senza più ragioni di vivere in un mondo ostile e segnato dalla presenza vicina della morte. È un racconto sospeso, freddo, grumoso, che si scioglie nella seconda parte nel rapporto, precario e carico di sospetto ma intenso, padre-figlio (che era già uno dei temi essenziali in *Milestones*): un racconto di distanza e doloroso distacco dalla storia e dagli Stati Uniti.

Martin Scorsese

Su una generazione di registi che sono nati come *cinéphiles* e poi come studenti di cinema, ma che è anche cresciuta nell'ovatta del benessere, Scorsese ha il vantaggio di un'esperienza umana ben più complessa. Italoamericano della Little Italy (Long Island, N.Y. 1942), cresciuto nelle strade tra le due opposte proposte del gangsterismo e della religione, non ha abiurato alle sue radici. La sua fascinazione del cinema, luogo dell'immaginario ricondotto però alla concretezza della realtà, è stata anche un modo di affrancarsi, ma il peso della sua esperienza gli ha impedito di vedere nel cinema solo il mondo del sogno. Come introiettando il vecchio dilemma Lumière-Méliès, il suo cinema oscilla tra l'immediatezza del reale, cioè l'impellente bisogno di narrarlo, e la deformazione inventiva. Il suo cinema non è soltanto luogo dell'immaginario, ma è proprio questa contraddizione a renderlo così pulsante e vitale, così «in progresso».

Venuto dalla scuola di cinema di New York, dopo alcuni cortometraggi tra i quali, fortemente autobiografico, *It's not just you, Murray* (Non sei tu, Murray, 1964) che appare oggi come un primo abbozzo di *Mean streets*, ha debuttato nel lungometraggio con un film realizzato in più fasi: *Who's that knocking at my door?* (*Chi sta bussando alla mia porta...*, iniziato nel '65 e completato nel '69), vagabondaggio di tre ragazzi uno dei quali, J.R., è cattolicamente messo in difficoltà dalle donne e si rifugia in una religiosità quasi fanatica. Tra una fase e l'altra di questa lavorazione, Scorsese è stato in Europa e ha lavorato in Olanda per il cinema e la TV. Al ritorno, completato il film cui dà una forma frantumata, «d'avanguardia», collabora con Wadleigh (suo amico del corso di cinema, come Mardick Martin, suo assiduo sceneggiatore, e Brian De Palma) per *Woodstock* (*id.*, 1970), e partecipa alla realizzazione di un film militante. Poi Corman lo chiama nel suo gruppo, a lavorare nel cinema professionale.

Boxcar Bertha (*America 1929: sterminateli senza pietà*, 1972) non doveva essere niente più che una variante del *Clan dei Barker*, ma Scorsese, anche se non molto a suo agio, vi sa immettere un personaggio di ebreo del Bronx, bizzarramente inserito in un Arkansas degli anni della crisi, e abbondanti elementi di cinefilia. Soprattutto, si fa le ossa nel meccanismo

del cinema, impara a reggere un film, a costruire una storia. Del '73 è *Mean streets* (*id.*), il film che davvero lo impone. Qui la cinefilia passa in second'ordine. Quel che vi conta è la descrizione di una vicenda collettiva, di un ambiente: la Little Italy che egli ben conosce, descritta con amara comprensione. È la storia di giovani la cui cultura è alla base cattolica e maschilista (e mafiosa), interpretati da due amici, Keitel e De Niro. In Keitel troviamo il personaggio chiave di Scorsese: il cattolico che tenta di salvare l'amico pazzoide, che è tormentato da crisi religiose, che non sa comportarsi con la sua ragazza se non secondo i canoni dell'ambiente. Il cinema ha già raccontato storie del genere (i film di Cagney della Warner ecc.) ma dentro i canoni di Hollywood, Scorsese li supera perché quello è il suo mondo e quella è stata la sua cultura. Quadro impressionante di sottoproletariato urbano, ne mette in luce l'autodistruttività, la chiusura, le ossessioni.

Alice doesn't live here anymore (*Alice non abita più qui*, 1974) è nuovamente «hollywoodiano», prodotto dalla Warner. Un *road-movie*, ma in cui sono migliori le scene d'interni, e un ritratto di donna sulla scia di tanti *woman's pictures* del passato. A disagio nel paesaggio e in parte con il soggetto, Scorsese se la cava puntando sul personaggio, una Ellen Burstyn vedova con figlio che insegue il suo sogno di cantante (modello Alice Faye e i suoi film) e vi rinuncia per una sistemazione sicura non concludendo il suo viaggio verso la California. A New York, Scorsese dirige *Italianamerican* (Italoamericano, 1974), lunga intervista ai genitori sul loro passato che, assieme ad *American boy* (Ragazzo americano, 1978), ritratto di un amico, un comune *american boy*, formerà *American scrapbooks* (Brani di vita americana).

Con *Taxi driver* (*id.*, 1974) rinuncia, invece, alla storia del suo mondo che ha trattato perfino in termini di storia orale, ma non rinuncia a New York. Le sue ambizioni si fanno più grandi. Fa scrivere la sceneggiatura a Paul Schrader che vi porta la sua cultura europeizzante, il suo esistenzialismo (uno dei modelli per il film è stato *La nausea* di Sartre), una formazione religiosa di tipo calvinista. Il tassista De Niro è un santo fallito, reduce dal Vietnam, la cui follia omicida di vendicatore non ha, però, nulla a che vedere con quella di tanti film di quegli anni. Vittima di un'impossibilità a realizzarsi, spettatore solipsistico di un mondo allo sfacelo, vi interviene coi modi della pazzia, del rituale, della rigenerazione nel sangue, attraverso l'eliminazione di chi insozza la purezza primigenia, la verginità del mondo e dell'uomo. La realtà che vediamo, la vediamo coi suoi occhi. Ma Scorsese è assai lucido nel tenere le distanze, sa portarci alla comprensione. Senza identificazione, e forse nemmeno compassione.

La New York del film successivo è di nuovo hollywoodiana, una rivisitazione di un genere ma anche di un'epoca, rigorosamente ricostruita in studio: *New York New York* (*id.*, 1977) gioca sulla convenzione del melodramma, sullo *show-business* e sulle «mogli dell'orchestra», come sul conflitto tra l'integrazione in esso e la difesa della creatività musicale ai margini. Sfoggio di regia affascinante, è seguito da un altro film «musicale», quel *The last waltz* (*L'ultimo valzer*, 1978) che entra in un genere recentissimo, il film su un complesso o su una *performance* (ne è protagonista The Band), ma al contrario di *Woodstock* e dei suoi epigoni trascura totalmente il pubblico, penetra nei rapporti dei musicisti tra di loro e con la loro musica. Dopo la musica dei padri che i figli hanno vissuto solo attraverso Hollywood, viene quella della sua generazione (Scorsese è nato nel 1942), una generazione la cui creatività giovanile va esaurendosi e che lo sa.

A un altro genere classico, il film di boxe, sembra rifarsi infine *Raging bull* (*Toro scatenato*, 1980), ma non ne rispetta affatto le regole. È in realtà il ritorno, più distanziato e maturo, al mondo più vero di Scorsese: quello degli italoamericani, quello della lotta per la sopravvivenza e l'affermazione. Interpretato da un De Niro impressionante (per commistione di Actors' Studio e nevrosi contemporanea con vecchie lezioni naturaliste), racconta vita e carriera di Jake La Motta, perfetto ritratto del maschilismo italiano, e il suo difficile trapianto americano nel quale il «nuovo» non intacca la chiusura autodifensiva del «vecchio». Dietro il perfetto quadro socio-antropologico che Scorsese traccia sulla base di una sceneggiatura che, non a caso, vede uniti Schrader e Martin, il suo notturno non-eroe ripropone bensì dilemmi più ardui, quelli stessi del Keitel di *Mean streets*, del De Niro di *Taxi driver*, dal fondo dichiaratamente cattolico: il problema dell'esistenza, del proprio posto nel mondo. Quell'oscillazione che è stata tipica di Scorsese, tra la Hollywood di un tempo (e di oggi), trionfo dello spettacolo e dell'immagi-

nario, e la realtà di una storia propria e collettiva, comunitaria, trova qui la sua sintesi e soluzione. Come dimostrano i suoi ultimi film: il duro e preciso *The king of comedy* (*Re per una notte*, 1982) che affianca a un Jerry Lewis grande divo il fan scatenato — De Niro, e con alcuni tratti del «taxi driver» ribaltati — e che mostra tutta l'alienazione del consumatore di media (in definitiva, del *cinéphile* «selvaggio») e l'interna malignità del sistema (e il costo dei suoi miti); e il più modesto nelle ambizioni ma non meno efficace *After hours* (*Fuori orario*, 1985), che segue un giovane colletto bianco nella sua notte brava a Soho, il quartiere degli artisti e degli irregolari, e che, nelle cadenze di una farsa eccentrica, a spirale, di una bellezza, scura, misogina, stridente, allucinata, senza messaggi si fa racconto di frustrazione e paura metropolitane, in una New York espressionisticamente deformata da questo grande cineasta della città e dei suoi recessi fisici e morali.

Scorsese sta definitivamente regolando i suoi conti con la parte «sognata» della sua vita, e si appresta a una nuova fase di imprevedibile forza, anche se *The color of money* (*Il colore dei soldi*, 1986) è ancora una parentesi «hollywoodiana» che riprende, venticinque anni dopo, *Lo spaccone* di Rossen e lo traduce, con la consueta sensualità di immagini, in un racconto crepuscolare su un uomo alle prese con una vecchiaia incipiente, in un gioco di innocenza e di professionismo come capacità di recitare una «parte» nel sistema, come educazione alla corruzione. Ma il suo sogno resta un film, scritto con Schrader, sulla vita di un Cristo moderno, dal romanzo di Kazantzakis già portato sullo schermo da Dassin.

Il cinema della nostalgia. Peter Bogdanovich

Il cinema americano recente si è spesso rivolto al passato, per trovarvi la spiegazione del presente, per riflettere sulla storia di una nazione e i suoi peccati originali. Lo hanno fatto, e in forma spesso bruciante, Penn e Pollack, Kazan e Mulligan, Altman e Rafelson, Scorsese e Coppola, e tanti altri. Perlopiù, però, il passato è stato solo un fondo scenografico per storie senza tempo, bei costumi e oggetti, fascino del *rétro*. *The sting* (*La stangata*, 1973) di George Roy Hill, per esempio, era niente più di un'abile commedia di gangster

avvantaggiata dai borsalino dei protagonisti e dal «rag» del commento musicale, in cui la ricostruzione d'epoca era del tutto esteriore.

In alcuni cineasti, invece, il ritorno al passato ha voluto dire rifiuto del presente, ricordo di un'armonia perduta e tentativo di ricatturarne il sapore, riviverne l'illusione. Erano film sull'epoca realmente vissuta dagli autori, gli anni della loro adolescenza o giovinezza, con tutto ciò che di gratificante o melanconico questo comportava. Così, con i suoi *American graffiti* sui primi anni Sessanta, Lucas ha parlato dei giovani del suo tempo come lui li ricordava o come voleva che venissero ricordati: benestanti, sani, allegri, spiritosi, combriccola variata e buffa alle sue prime prove della vita, senza conflitti particolari né con la famiglia né con l'ambiente, senza rivolta né accenni di rivolta (eppure la rivolta incombeva, almeno dai tempi di James Dean).

Una forma particolare — e a ben vedere la più tipica — di nostalgia si è invece manifestata nei confronti di Hollywood e del cinema. Anche il cinema europeo delle *nouvelles vagues* ha avuto il gusto delle citazioni, degli inserti, dei *remake* sotterranei, anzi lo ha avuto per primo, e gli americani hanno imparato da loro a ricorrervi. Anche in questo caso, le strade si sono disgiunte: per i migliori, Hollywood e il suo cinema sono serviti ad analizzare il sistema di valori che ha retto l'America e che è irrimediabilmente caduto, oppure la durezza del mondo dello spettacolo, insomma a criticare Hollywood pur amandone tanti suoi prodotti e tanti suoi miti. Due capolavori del romanzo anni Trenta, *Il giorno della locusta* e *Non si uccidono così anche i cavalli?*, sono stati portati sullo schermo, usati a narrare più o meno direttamente Hollywood, e Ivory con *Party selvaggio* (1975), Jaglom con *Un posto tranquillo* (1971), Pollack con *Come eravamo*, Kazan con *Gli ultimi fuochi* hanno saputo metterne in luce la miseria, come il giovane John Byrun esordiente con *Inserts* (*Il pornografo*, 1976). Era un film sulla pornografia, e il più intelligente che si conosca, e soprattutto era un film sul cinema, una rivisitazione amara e crudele della Hollywood degli anni Trenta, di cui mostrava l'altra faccia, quella dei falliti e dei disperati, a suo tempo narrata con forza visionaria da Nathanael West e con nevrotico odio-amore da Fitzgerald. Byrun non era certo immemore della loro lezione.

Spesso Hollywood è servita da tela di fondo per film orrorifici — Aldrich, Harrington — o scandalistici — Douglas, Russell — ma era sfondo che contava assai poco. Perlopiù, si è però trattato di operazioni di sfruttamento del mito: biografie dei divi (Gable e Lombard, W.C. Fields, Joan Crawford, Valentino) o gusto dell'epoca in ciò che aveva di avventuroso, e allora meglio il muto del sonoro, come in *Won Ton Ton, the dog that saved Hollywood* (*Won Ton Ton, il cane che salvò Hollywood*, 1975) di Michael Winner, *Hearts of the West* (*Pazzo, pazzo West*, 1975) di Howard Zieff. Un altro segno di questa nostalgia è la quantità di *remake* degli anni Sessanta, di rado usati (Rafelson, Altman) per dire qualcosa di nuovo o sul passato o sul presente. In alcuni casi, si è trattato di parodie comiche dei film di cui trattavano, da *Beau Geste* a *Frankenstein*; ma era un *remake* indiretto come *Provaci ancora, Sam* a dirla assai più lunga sull'identità ormai perduta e l'impraticabilità del mito, mettendo a confronto Woody Allen e il suo idolo Bogart, l'inettitudine del primo e la rude (e finta) mascolinità del secondo.

Il fenomeno, però, più impressionante e più importante è stato quello dei registi formatisi alle scuole di cinema e alla cinefilia. La frequentazione del cinema americano del passato fino alla maniacalità è stato un loro segno distintivo: Coppola, Spielberg, Lucas, De Palma, Scorsese, Carpenter, Schrader e tanti altri sono nati al cinema dall'amore adolescenziale per il cinema, sono entrati nel cinema per la strada della passione e dello studio dei film e della tradizione hollywoodiana. Il loro cinema è cresciuto sul cinema, è metacinema —dotato a volte dell'intenzionalità intellettuale delle *nouvelles vagues*, a volte soltanto del desiderio di farne rivivere (ironicamente e amorosamente, o solo nostalgicamente) la formula, di captarne di nuovo il fascino. In una nazione in cui la televisione ha abituato prima che da noi alla continua visione di tutto il cinema del passato hollywoodiano e che ha scoperto il culto del «vecchio» (questo tipo di «vecchio», quello dello spettacolo) in modo massiccio e collettivo (contrariamente che da noi), il loro approccio entrava in sintonia con un bisogno del pubblico: un pubblico sia giovane che vecchio, di cui questa era la cultura, a volte la *sola*, assieme a quella del fumetto e della musica.

Peter Bogdanovich (Kingston, N.Y. 1938) è il regista che

più pervicacemente e appassionatamente si è dedicato all'operazione di «copia» del vecchio cinema. Già critico cinematografico e autore di rassegne per il Museum of Modern Art di New York su Welles, Hitchcock e Hawks, e poi di libri-intervista su Lang, Ford, Dwan e di un documentario su Ford, ha potuto debuttare come regista, anche lui, grazie a Corman di cui fu assistente per *I selvaggi* e che gli «regalò» due giorni di lavoro che Boris Karloff gli doveva per onorare un contratto. In *Targets* (*id.*, 1968), per molto tempo il suo solo film sul presente, Karloff era appunto un vecchio attore gentiluomo che rifletteva sulla violenza contemporanea, con cui correva in parallelo la storia di un giovane killer che, nella scena finale (suggerita da Fuller), spara sulla folla di un drive-in da dietro il telone dove si proietta un film dell'attore. Cinema e realtà procedono paralleli e poi s'incontrano; e la violenza della realtà supera quella dello schermo, anche se con essa s'incrocia. È gratuita, agghiacciante, tanto l'altra appare elementare.

Il successivo *The last picture show* (*L'ultimo spettacolo*, 1971), prodotto da Bert Schneider, il socio di Rafelson, resta il più bel film di Bogdanovich: un bianco e nero profondamente «mimetico» che ricostruisce la fine dell'adolescenza di alcuni ragazzi in un paese di provincia del Texas. Sono gli anni Cinquanta, e con l'adolescenza finisce anche un certo cinema: l'unica sala del paese chiude la sera prima che uno dei ragazzi parta per la Corea, con la proiezione di *Fiume rosso*. Qui le citazioni sono più complesse. Sono la rilettura di un'epoca con gli occhi del cinema; con la malinconia per i modi in cui la raccontava. Tanto più vera in quanto è la storia a essere di per sé malinconica, con questi giovani avviati incertamente alla maturità, tra adulti mediocri, dei quali solo uno, Sam il leone (Ben Johnson, vecchio attore western di Ford), offre ancora un modello possibile di rappresentante di un'*umana* stirpe di pionieri in una collettività che non sa più essere tale, già minata dai nuovi miti della società affluente.

Dopo il suo inatteso successo, seguono per molti anni esercitazioni sui generi, da taluni amate alla follia, e che invece ci hanno lasciati del tutto freddi: *What's up, doc?* (*Ma papà ti manda sola?*, 1972) era una commedia alla *Susanna*, di greve costruzione e interpretazione (la Streisand al posto della Hepburn!); *At long last love* (*Finalmente arrivò l'amore*,

1975) un musical pseudolubitschiano; *Nickelodeon* (*Vecchia America*, 1976) una fragile storia comica sulle origini del cinema americano che si riscattava solo nel finale in cui si ricostruisce la «prima» di *La nascita di una nazione*, vero atto di nascita del cinema statunitense. In essi la nostalgia mostra la corda, il ricalco è inerte, e Bogdanovich si mostra al suo peggio e, salvo che per il primo, incontra clamorosi insuccessi.

Appena migliori furono *Paper Moon* (*id.*, 1973), omaggio gradevole ma spesso dolciastro alle dive bambine degli anni Trenta, ma commediola svelta su un'America rurale ormai scomparsa, e *Daisy Miller* (*id.*, 1974), adattamento non eccelso del racconto di Henry James sugli americani in Europa. È solo con *Saint Jack* (*id.*, 1979) che Bogdanovich sembra ritrovare un suo estro e una sua personalità. Girato con pochi soldi a Singapore, vive su un Ben Gazzara criminale di piccolo cabotaggio, ultimo dei «duri» che ha lasciato l'America e non intende affatto ritornarvi, cinico e disposto a molto nel sottobosco di una città che ha alle sue spalle la guerra del Vietnam e di quella in parte vive, ma con un suo codice d'onore da rispettare. Un personaggio alla Bogart, di una certa convenzionalità sia cinematografica sia letteraria, ma accattivante come il film per la sua disillusa amarezza. *They all laughed* (*... e tutti risero*, 1981) è una commedia su tre detective privati donnaioli e confusionari in una New York in cui serpeggia una sotterranea nevrosi. Il confronto con *Ma papà ti manda sola?* è tutto a suo vantaggio: si direbbe che Bogdanovich abbia qualcosa di più da dire anche quando «rifà» il noto e stranoto. Di recente, con una casa messa su con amici, la Moon Picture, si è dedicato anche alla produzione di film di giovani registi, ormai insofferente per la grossa macchina californiana cui attribuisce il fallimento di *Finalmente arrivò l'amore* e *Vecchia America*, ed è tornato alla regia con *Mask* (*Dietro la maschera*, 1985), insolitamente duro nelle premesse — una madre e il suo figlio nato deforme — e bene interpretato dalla cantante Cher che, però, coi produttori del film ha imposto un montaggio non accettato dal regista che ne ha accusato le compiacenze sentimentali e l'addolcimento della sua visione. Forse la «maschera» del film è anche quella di un mito che Bogdanovich sta cominciando a ripudiare.

L'attenzione dimostrata nei loro migliori momenti da Mulligan, Pollack, Pakula alla descrizione di sentimenti e situazioni affettive forti o delicate è il modo in cui il melodramma cinematografico ha tentato di conservarsi in epoche poco propizie al *mélo* dichiarato. Più in generale, nelle pieghe del poliziesco o del sociale, del fantastico o del musical si camuffano temi antichi, riproposti con verniciature depistanti. Gli è che il cinema degli anni Sessanta e dei primi Settanta è stato prevalentemente un cinema di uomini (che ha scrutato con più attenzione che in passato i sentimenti tra uomini), prima che, femminismo aiutando, ma nella riadeguazione a norme spettacolari e consolatorie più antiche, le dive tornassero ad avere un posto di primo piano nei film e nei gusti del pubblico con Faye Dunaway, Meryl Streep, la Streisand, Ellen Burstyn, Jill Clayburgh, con il ricupero delle più anziane Bancroft e Mac Laine, e l'avvento di nuove stelle. Ma, con più attenzione che in passato, questo tipo di cinema ha anche riscoperto le famiglie, le loro morbose e oppressive o protettive e rassicuranti culle. *Il padrino* non è forse anche melodramma familista, che descrive l'amoralità del clan parentale e il suo peso, prima poco narrato, nella società statunitense, fatta perlopiù del *melting pot* degli immigrati? E dopo anni di socializzazione e politicizzazione sono tornate le delizie del «privato», la forza confortante dei sentimenti, il ripiegamento su intimità che si rifiutano all'assedio del mondo.

I capisaldi di questo risorto interesse per il *mélo* familiare sono stati, dopo il successo inatteso di *Love story*, *Kramer versus Kramer* (*Kramer contro Kramer*, 1979) di Robert Benton, critica strappalacrime delle crisi di coppia che coinvolgono i figli, e *Ordinary people* (*Gente comune*, 1980) di Robert Redford, l'attore, più sensibile e discreto; entrambi, in modo abbastanza palese, in rivendicazione maschile contro la durezza delle nuove donne. Al ricatto infantile cedeva, più di tutti eccedendo, anche Zeffirelli in *The champ* (*Il campione*, 1979), con risultati ridicoli, mentre *Rich kids* (Ragazzi ricchi, 1979), che Altman produsse per Robert Young, messosi in luce con un semi-documentario di denuncia sugli immigrati messicani (*Alambrista!*), era uno studio attento e spiritoso dei rapporti di un bambino coi suoi nevrotici genitori. Altman

ha anche favorito il debutto di Alan Rudolph con *Welcome to Los Angeles* (*id.*, 1977), piccola, inquieta, notturna sinfonia urbana, cui sono seguiti *Remember my name* (*Ricorda il mio nome*, 1978), attento studio di un personaggio femminile che attua la sua sottile vendetta coniugale, reso da Geraldine Chaplin, e *Choose me* (*id.*, 1984), crudele triangolo in iperrealistici scenari urbani e marginali.

The turning point (*Due vite una svolta*, 1977) di Herbert Ross, prima, e il piatto e luttuoso *Terms of endearment* (*Voglia di tenerezza*, 1983) di James L. Brooks, poi, e il ruffianesco *Children of a lesser God* (*Figli di un Dio minore*, 1986) di Randa Haines che, da ultimo, è valso un Oscar alla sordomuta Marlee Matlin, centrati su attrici e su rapporti tra donne, come *Ricche e famose* di Cukor e altri film di questi anni erano tutti dalla parte delle donne. Film di donne se ne fecero anche su vite drammatiche di attrici (e Faye Dunaway fu per Frank Perry la Crawford, Jessica Lange l'infelice Frances Farmer, mentre Frank Pierson azzardò addirittura un *remake*, pessimo, di *È nata una stella* per la Streisand), su impiegate e giornaliste, su operaie e capitane d'industria — e non furono solo melodrammi, caso estremo appunto il teatrale *Extremities* (*Oltre ogni limite*, 1986) di Robert Young in cui Farrah Fawcett, non più patinata «Charlie's Angel», imprigiona e punisce il suo stupratore. Jessica Lange, invece, è stata la protagonista della breve moda del «country», del film rurale vagamente sociale, ma soprattutto in esaltazione del lavoro, del coraggio, dei valori contadini, incarnati più di tutti da figure femminili. *Country* (Campagna, 1984) di Richard Pearce, che la Lange ha coprodotto e interpretato con Sam Shepard, è ambientato nella crisi dei nostri giorni. Sissy Spacek, in *The river* (*Il fiume dell'ira*, 1984), di Mark Rydell, prende in mano la conduzione della fattoria dopo che il marito è andato a lavorare in fabbrica. Sally Field in *Places in the heart* (*Le stagioni del cuore*, 1984), di R. Benton, è una giovane e coraggiosa vedova degli anni della grande depressione. In toni di un crepuscolarismo assai vitale, un'altra contadina, ma anziana e inurbata, compie, in *The trip to Bountiful* (*In viaggio verso B.*, 1986) del giovane Peter Masterson su un bel testo di Horton Foote, un viaggio nel proprio passato provinciale: è Geraldine Page alla sua ultima interpretazione, giustamente coronata dall'Oscar.

A toni, strutture e contenuti da melodramma sacrificarono spesso Ritt e Edwards, Schlesinger e Ashby, Mulligan e Pakula, Pollack e Schatzberg, Bogdanovich e Scorsese, Forman e il Penn di *Gli amici di Georgia*. Pochi registi però apprezzarono del melodramma classico la grandiosità dei personaggi e la dismisura delle situazioni, assumendo di preferenza una pacatezza più malinconica che struggente. I moderni melodrammi sono o storie di maschi o storie di femmine, storie di padri e figli o di madri e figlie, più che di passioni amorose tra maschi e femmine; e quando lo sono, sono i film che suonano più falsi. L'amore è decisamente in crisi.

Tra i registi che, a loro modo e in modo nuovo, ripercorsero con più fedeltà questo genere va ricordato un altro attore, Paul Newman, autore di film sensibili, attenti soprattutto, come si conviene al genere, a personaggi femminili resi di preferenza da Joanne Woodward, sua moglie. Ricorderemo *Rachel, Rachel* (*La prima volta di Jennifer*, 1968) e *The effect of the gamma rays on man-in-the-moon marigolds* (L'effetto dei raggi gamma sulle margherite, 1972), mentre *Sometimes a great notion* (*Sfida senza paura*, 1971) era un *mélo* familiare *rétro*, dal messaggio piuttosto discutibile. Prima di una misurata, naturalistica, teatrale riduzione di *The glass menagerie* (Lo zoo di vetro, 1987) in omaggio a Joanne Woodward, era tornato alla regia con *Harry and son* (*id.*, 1983) che, seppure con una certa precisione di situazioni, specie di lavoro, sacrificava alla moda «maschile» del *mélo* sui rapporti padre-figlio, come il film di Redford, come *Missing* di Costa-Gavras con Jack Lemmon, come lo stesso Robert Duvall, interprete e regista di *Angelo, my love* (Angelo, amore mio, 1983), alle prese con un piccolo gitano di New York in un film semi-documentario, ma rigonfio anch'esso di buoni sentimenti.

Tra i tentativi di far rivivere i fasti del genere all'interno di tematiche almeno apparentemente nuove, si possono ricordare film come *La scelta di Sophie* di Pakula, adattamento di un romanzone di William Styron su un triangolo newyorkese dominato dal ricordo dei lager in cui la protagonista (Meryl Streep) è stata prigioniera, e *Plenty* (*id.*, 1985) dell'australiano Fred Schepisi che traspone con fedeltà e intelligenza una commedia di successo di David Hare, ancora con la Streep insofferente del conformismo quotidiano ché memore del

tempo della resistenza. O, su un versante «reaganiano», il militaresco *An officer and a gentleman* (*Ufficiale e gentiluomo*, 1982), di Taylor Hackford, col divo del momento, Richard Gere. Ancor più affascinato dai suoi cadetti e dai loro valori militaristi fu *Taps* (*Taps, squilli di rivolta*, 1981) di Harold Becker, con interpreti adolescenti. A questi titoli fa da contraltare *Streamers* (*id.*, 1983) di Altman.

Un altro regista-attore che ha dimostrato una particolare propensione per toni da melodramma, consolatori e/o ricattatori, è l'italo-americano Sylvester Stallone, impostosi con il successo imprevisto di *Rocky* (*id.*, 1976), da lui scritto ma diretto da Avildsen: era l'eterna storia del ragazzo immigrato e della sua scalata al successo, ma più «sogno americano» che mai. Stallone diresse gli immancabili seguiti, *Rocky II* e *Rocky III* e *Rocky IV*, e un *Paradise Alley* (*Taverna Paradiso*, 1978) e uno *Staying alive* (*id.*, 1983) appena meno fracassoni. Anche *Rocky* ha avuto un contraltare efficacissimo in *Toro scatenato* di Scorsese. Vi si trattava di boxe, e negli anni Settanta non sono certo mancati i film sullo sport che ne hanno descritto miserie e grandezze, con approcci più romanzeschi o ironici che non realistici: ricordiamo alla rinfusa i film ancora sulla boxe di Huston e Ritt, quelli sugli sciatori di Eastwood o di Pollack, quelli motoristici di Frankenheimer, Douglas e Furie, ciclistici di Yates e poi di Badham (*American flyers*, *Il vincitore*, 1985) e surfistici di Milius e sul baseball di John Hancock: *Bang the drum slowly* (*Batte il tamburo lentamente*, 1973) con un giovane De Niro; sull'hockey di G.R. Hill: *Slap shot* (*Colpo secco*, 1977), con Newman, e di Peter Markle, *Young blood* (*Spalle larghe*, 1986); sul football americano di Michael Chapman, *All the right moves* (*Il ribelle*, 1985), con Tom Cruise. Con più ambizioni, ugualmente irrisolte a causa del linguaggio estetizzante del giovane Barry Levinson, ha narrato caduta e successo di un divo del baseball, che altri non è che Redford, *The natural* (*Il migliore*, 1984), da un buon romanzo di Malamud. Poteva essere il più originale di tutti, ma purtroppo non lo è stato, così come il promettente *Personal best* (*Due donne in gara*, 1981) che segnava il passaggio alla regia di uno sceneggiatore efficace come Robert Towne, ed è invece un accademico racconto, tra denuncia e *mélo*, sul mondo dell'atletica femminile, e i traffici e le passioni etero e omosessuali che vi si nascondono.

Cimino, Schrader e altri

Il *mélo* più *mélo* di tutti è stato, prima che il decennio dei Settanta finisse, *Coming home* (*Tornando a casa*, 1978) di Hal Ashby, il cui punto di partenza era affine a quello del vecchio *Uomini* di Zinnemann: la storia di un reduce paraplegico che però ha alle spalle non la seconda guerra mondiale, una «guerra giusta», bensì il Vietnam. Le ferite del Vietnam sono invero state dure a sanarsi, e se ben pochi film hanno osato affrontare la sporca guerra durante il suo corso, numerosissimi ne hanno trattato a guerra finita. Con la grande eccezione di *Apocalypse now* e poi di *Platoon*, perlopiù attraverso storie di reduci. Il Vietnam è stato un tema che ha percorso sotterraneamente molte opere e molti *generi*, e che ha trovato la sua prima consacrazione ufficiale con tanto di Oscar, nel 1978, con *The deer hunter* (*Il cacciatore*) di Cimino, tre anni dopo la fuga americana da Saigon. Il successo c'è stato perché il film di Cimino sapeva mescolare abilmente — ma anche sinceramente — grande spettacolo e melodramma in una revisione assai discussa, la cui morale (l'America saprà andare avanti, queste ferite verranno rimarginate, l'America è nonostante tutto una grande nazione, il popolo americano è un grande popolo) «quadrava» con bisogni collettivi profondi.

Ma Cimino vi mostrava soprattutto qualità insolite di narratore e costruttore, tutto dentro l'«ambiguità» americana. Di origine italiana (New York 1946), egli aveva sceneggiato un film di Trumbull, *2002 la seconda Odissea*, e uno di Post, *Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan*, il primo dai contenuti, se si vuole, progressisti, e il secondo, scritto in collaborazione con Milius, più violenti, e aveva esordito con un piccolo film d'azione scattante e vivissimo, di strada e di colpo grosso, di amicizia virile e di rapporto tra «padre» e «figlio», *Thunderbolt and lightfoot* (*Una calibro 20 per lo specialista*, 1974). In *Il cacciatore* narrò una comunità proletaria d'origine russa e il destino dei suoi giovani in Vietnam, centrando la sua attenzione su due personaggi e le loro esperienze di guerra. Walken giunge alla morte in un duello finale con se stesso e non col nemico, contro la parte maledetta propria e di un'intera società; De Niro, che abbiamo visto rinunciare a uccidere il cervo in una scena di caccia, sa rientrare nella

vita, con gli altri. Film amarissimo, e abilissimo nel giocare su contenuti allegorici e simbolici secondo la migliore letteratura americana (un po' come il Forman del *Cuculo*, ma senza dubbio con più profondo coinvolgimento), *Il cacciatore* rimane un'opera complessa, rivelatrice, importante nella storia della società americana oltre che in quella del suo cinema.

Il successivo *Heaven's gate* (*I cancelli del cielo*, 1981) fu un disastro per il regista, dal quale non si è ripreso per anni. Film mastodontico e costosissimo, non piacque né al pubblico né ai produttori che lo sconciarono rovinandolo. Quel che se ne è visto è impressionante, a conferma della rilevanza dell'autore; ma egli è parso come sopraffatto dalla sua stessa ambizione a raccontare una vicenda enorme e a fare una sorta di contro-*Via col vento* sulla fondazione dell'America moderna, storicamente impietosa eppure ancora in grado di intervenire sul mito con un grandioso appello ad altri più realistici miti. È come se Cimino avesse perso il controllo della materia, eccessivamente inturgidita. Nasce il dubbio, confermato dalle rare proiezioni della versione lunga, che, se anche il film fosse stato come lui lo aveva fatto e avrebbe voluto mostrarlo, esso sarebbe stato comunque «incompiuto».

Quattro anni dopo, nel 1985, Cimino è potuto tornare alla regia, facendo di un film di gangster, *The year of the dragoon* (*L'anno del dragone*), un modello di regia sapientissima e trascinante e un successo che lo ha rilanciato clamorosamente. Benché soggetto alle rigide limitazioni del produttore De Laurentiis, non si è trattato di un «film di comando», ché le idee ribadite dal protagonista — un monocorde e verbosissimo Mickey Rourke — rivelano una pervicace diffidenza ai limiti del razzismo verso i «gialli» che è divenuta una vera ossessione d'autore. Lo scontro tra il poliziotto duro e il suo nemico anche razziale è tradotto in una «pura astratta quasi mabusiana espressione di due pure volontà, due entità anche bene/male ma sicuramente più infernalmente vicine di quanto una simile lotta permetta già di per sé» (E. Ghezzi), a conferma dell'abilità di Cimino e della forza della sua megalomaniaca e produttivamente ambigua personalità.

John Milius (St. Louis 1944) è un nome ricorrente in questo cinema. Suoi sono film come *Dillinger*, *Conan il barbaro*, e sceneggiature come *Corvo Rosso*, *L'uomo dai sette capestri*,

Lo squalo, *1941*; era sua la prima sceneggiatura di *Apocalypse now* di cui avrebbe dovuto curare anche la regia, che per fortuna passò a Coppola, il quale rivide ampiamente il copione originario. *Dillinger* (*id.*, 1973), che ripercorreva l'ultima fase della carriera del gangster degli anni Trenta (un buon Warren Oates) cui contrapponeva il suo uccisore, il poliziotto Purvis (un ottimo Ben Johnson), era un film duro, senza romanticismo, di una freddezza stilistica che era assenza di pietà ed esclusione di ogni giudizio morale. *Big wednesday* (*Un mercoledì da leoni*, 1978) è il suo film più bello e struggente, un film scandito sulle stagioni del surf, comune passione di quattro amici. Attorno a questo nucleo spettacolare, si raggrumano gli eventi personali e collettivi di una generazione, la morte in Vietnam compresa, che segnano un difficile passaggio alla maturità, un malessere a vivere e crescere, con sullo sfondo l'attesa «hemingwayana» della grande prova, della «grande ondata».

Dopo che già *The wind and the lion* (*Il vento e il leone*, 1975) evocava un incidente diplomatico tra gli USA di Theodore Roosevelt e il Marocco nel lontano 1904 esaltando la politica del pugno di ferro americana e dei suoi marines ma con affascinato riconoscimento per la brutalità dei «barbari», i suoi ultimi film ce lo hanno vieppiù mostrato incontrollato e infatuato seguace di teorie di antico spenglerismo, con più che un sospetto destrorso. Egli esemplifica a meraviglia una tendenza cui hanno sacrificato prima o poi registi come Boorman o Peckinpah, e tanti altri: la *struggle for life* passata dalla sua durezza realistica a mitica costante umana e superumana, in lode a un individualismo di eroi solitari e di potenza, che trova ben poca rispondenza e possibilità d'attuazione nel presente, e che infatti Milius esalta nel fantasy grottesco di *Conan the barbarian* (*Conan il barbaro*, 1982). A meno di non combattere contro i russi invasori degli USA come nel fantapolitico *Red dawn* (*Alba rossa*, 1984), goffa storia di «resistenza» patriottica che sembra dar corpo alle ossessioni dell'America isolazionista, ma ammirata del sano militarismo dei nemici, dei cubani soprattutto.

Nel filone alla Milius va ricordato un *First blood* (*Rambo*, 1982) di Ted Koetcheff, interpretato da un invadente Stallone. Tratto da un buon romanzo di David Morrell, *Primo sangue*, lo deformava in chiave western, in un sovraccumulo

di violenza e suspense: incompreso, maltrattato dalla polizia di una cittadina, un reduce dal Vietnam si vendica, tenendo testa nei boschi, con una tattica da guerriglia, a nugoli di poliziotti, sino alla resa tra le braccia dell'antico istruttore. Sempre di Koetcheff, regista incerto ma cresciuto tecnicamente con gli anni, è *Uncommon valor* (*Fratelli nella notte*, 1983), sceneggiato da Milius, spedizione militare di reduci in Laos per liberare i soldati americani di un campo di prigionia. Nostalgia di un'epica irricuperabile e soggetto d'attualità politica vi si incontrano e fondono in una logica di azione violenta. In modo più metaforico e con pochi mezzi, Walter Hill ha saputo fare ben meglio in *I guerrieri della palude silenziosa* (1981), che si riallaccia al western come a *Deliverance* di Boorman, senza concedere né giustificazioni né messaggi al suo gruppo di reclute sperdute nelle selvatiche paludi della Louisiana.

Film come *Rambo* e il suo rozzo seguito, di ritorno a fare giustizia nel Vietnam di oggi (*Rambo First blood part II*, *Rambo 2. La vendetta*, 1985, di George Pan Cosmatos), come *Fratelli nella notte* o *Nighthawks* (*I falchi della notte*, 1980) di Bruce Malmuth in cui ancora Stallone è un reduce divenuto rude poliziotto a caccia di terroristi, somigliano molto a quelli sui cittadini vendicatori alla Bronson o alla Eastwood. Milius, oltre ad aver collaborato come sceneggiatore a *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!* di Siegel, ne ha prodotto uno dei più significativi e ambigui per Paul Schrader, *Hardcore* (*id.*, 1979). Il protagonista è un padre di famiglia alla ricerca di una figlia fuggita di casa, che ritrova attricetta abbrutita di film pornografici, in mano a un gruppo di mascalzoni dei quali saprà far giustizia. Temi affini sono soggiacenti alla sceneggiatura di Schrader per *Taxi driver* di Scorsese, ma con ben altra ricchezza di implicazioni e profondità socio-psicologica, nonché politica e filosofica, nonché di scavo realista nelle contraddizioni.

Schrader (Grand Rapids, Michigan 1946) è un autore di grandi ambizioni, non sempre felicemente risolte e spesso incrinate da un certo intellettualismo; più proficua è in genere la sua collaborazione con altri registi, perché essi sanno servirsi del suo apporto controllandolo e assorbendolo nella propria visione: oltre a Scorsese, il Pollack di *Yakuza* — non a caso, Schrader ha scritto un saggio su Ozu come autore zen

e si è sempre interessato del Giappone, sino al recente *Mishima* — e molti altri, compreso per una prima stesura lo Spielberg di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*.

Hardcore è un film ambiguo, ma anche gli altri suoi film sono tali, a cominciare da quello di debutto, l'interessantissimo *Blue collar* (Colletto blu, 1978), thriller d'ambiente sindacale che descriveva efficacemente, con tonalità quasi saggistiche, l'alienazione operaia. (Gli operai, grandi assenti del cinema americano degli anni '40-60, sono ricomparsi in un film spettacolare sulla biografia non troppo immaginaria di un boss sindacale interpretata da Stallone e diretta da Jewison, *F.I.S.T.*, *id.*, 1978, in *Norma Rae*, *id.*, 1979, di Ritt, nel documentario *Harlan county* di Barbara Kopple e in tanti indipendenti.) Incerto ma seducente era, poi, *Cat people* (*Il bacio della pantera*, 1982) di cui si dice altrove, notevole e sottovalutato dalla critica *American gigolo* (*id.*, 1980), con Richard Gere nel suo miglior ruolo. Qui la descrizione, elegante e crudele, di un giovane mantenuto e del suo ambiente trascorre nel suspense poliziesco ma anche, con citazioni-omaggio da Dostoevskij e dal Bresson di *Pickpocket*, in un più ambizioso discorso para-religioso sulla grazia e l'amore.

Il suo film più ambizioso è bensì, a tutt'oggi, *Mishima* (*id.*, 1985). Tornando al Giappone, Schrader ha voluto offrirvi il ritratto a tutto tondo di un grande e controverso scrittore, e della sua particolare esaltazione politica, che lo ha portato al suicidio rituale dopo un fallito golpe politico. Affascinava Schrader l'ossessione con la quale Mishima ha perseguito un «piano» di congiungimento della letteratura alla vita, di rivendicazione dei valori della tradizione contro il moderno, in un conflitto rivelatore di un paese che la modernità ha sconvolto; ma anche quel tipo di malattia che era già stata del protagonista di *Taxi driver*, personalistica ed estrema. Ricco di pagine forti e originali, non si direbbe tuttavia che *Mishima* sia un film controllato e risolto: come se la grande ambizione di Schrader non trovasse nelle sue doti di artista mezzi adeguati.

Ma anche se Schrader non riesce d'abitudine a integrare tra loro l'aspetto realistico-spettacolare dei suoi film con le riflessioni filosofiche di cui vorrebbe farli portatori, certamente è uno degli intellettuali più interessanti del cinema americano contemporaneo, che grazie anche a persone come

lui è così ricco di implicazioni che superano lo spettacolo. Infine, anche Schrader ha sceneggiato altri film per registi della sua generazione: per De Palma *Complesso di colpa*, per la Joan Tewkesbury (sceneggiatrice ella stessa) *Old boyfriends* (Vecchi compagni, 1978), e ancora per Scorsese *Toro scatenato*; ha scritto un piccolo film sui reduci dal Vietnam, *Rolling thunder* (Tuono fragoroso, 1977) di John Flynn, ignoto in Europa. Ossie Davis, l'attore-regista nero, ne ha realizzato un altro, *Gordon's war* (La guerra di Gordon, 1972), nel genere «cittadino che si vendica», al ritorno a casa, per il disastro che si trova davanti in una famiglia rovinata dall'uso delle droghe. In un curioso e scattante film di Richard Rush, *The stuntman* (*Professione pericolo*, 1979), un altro reduce, braccato dalla polizia per tentato omicidio, trova rifugio come cascatore in una troupe che sta girando un pazzo film di guerra. Harry Jaglom affrontò il tema dei reduci, uno dei quali era Dennis Hopper, in *Tracks* (*Tracks. I lunghi binari della follia*, 1976) che si svolgeva quasi del tutto sul treno del «ritorno a casa», con bizzarri risvolti narrativi e camera alla mano, in presa diretta sul reale come sull'immaginario. E coraggiosamente, girando in 16 mm e su sceneggiatura del figlio, con attori gli amici del figlio, il vecchio Elia Kazan in *The visitors* (*id.*, 1972) ha espresso i dilemmi della generazione del '68 e i suoi traumi e lacerazioni di coscienza irrisolte con più ricchezza dialettica che in tutti gli altri film su di essa.

Dopo il Vietnam, la presenza americana nel mondo non ha cessato di agire, anche se in forme meno militari e più diplomatiche e politiche. A essa si ispirano alcuni film dei primi anni Ottanta coniugando spettacolo e politica in modi relativamente originali. *Missing* (*id.*, 1982) di Costa-Gavras è un film americano di un regista europeo, sulla tragedia del Cile affrontata a partire dalle vicende di un giovane *radical yankee* vittima di Pinochet. C'è in esso un notevole coraggio nell'additare agli americani le connivenze, le trame del proprio governo con le forze reazionarie di quel paese e il suo appoggio al golpe e ai crimini dei militari, ma ci sono anche i consueti limiti del regista. *Un anno vissuto pericolosamente* era un film MGM dell'australiano Peter Weir, di notevole successo negli USA, sulle dittature dell'Asia viste attraverso l'esperienza di un giornalista. *Under fire* (*Sotto tiro*, 1983), poi, di un giovane regista già montatore, Roger Spottiswoode, partiva

dalla esperienza di un fotoreporter e di una coppia di grandi giornalisti in Nicaragua, nei momenti della rivoluzione sandinista contro Somoza. Spettacolare e dinamico, e un tantino ancora hemingwayano, concludeva sulla simpatia e sulla netta presa di posizione del protagonista a favore delle lotte di liberazione, alle cui ragioni si *può* sacrificare anche il mito dell'«oggettività» della stampa. Nel crogiolo statunitense si può far spettacolo con tutto, purché sia spettacolo, ma non è certo detto che questo sia sempre un male. E in ogni caso ci sembra assai più lodevole quest'interesse per ciò che succede nel mondo, da parte di cittadini del centro dell'impero, che non le rivisitazioni politiche del passato rivoluzionario come l'inerte, seppur «corretto», *Reds* (*id.*, 1981) di Warren Beatty, sulla rivoluzione sovietica e sulla presenza in essa di un testimone come il giornalista americano John Reed, l'autore del celebre *Dieci giorni che sconvolsero il mondo.*

Stone e il ritorno in Vietnam

La doppia presidenza di Ronald Reagan è giunta quasi alla fine e con essa, probabilmente, un'epoca. L'Irangate ha segnato il crepuscolo dell'incredibile popolarità del «grande comunicatore», del profeta di una nuova identità americana, che aveva improntato di sé gli interi anni Ottanta sapendo interpretare e sfruttare sentimenti e correnti profonde tra la gente. I miti di massa dominanti in questi anni sono miti conservatori, quando non reazionari e di destra, di eroi della guerra e dell'industria, della morale privata e del disimpegno. Il reaganismo con il suo decisionismo, il mito della forza e lo stato di necessità, ha connotato non solo il cinema di immediate implicazioni politiche, i *Rambo*, i *Delta Force*, gli *Alba rossa*, ma ha attraversato i generi, *fantasy* (*Ghostbusters*) e *science-fiction* (*Alien II*), horror (nel suo complesso, di una violenza diretta più che neogotico) e commedia (*Mosca a New York*), i filoni poliziotteschi e quelli mitico-culturisti, terreno d'elezione per *favole* percorse non più dai *losers* degli anni Sessanta, ma da eroi positivi e popolari che, eredi dello spirito di frontiera, rivendicano l'unicità e la superiorità americane. Ossia: come gli americani amano *immaginarsi*, senza più troppe mediazioni come in passato. Connessa è, però,

anche l'altra faccia, quella della *nostalgia*, il «come eravamo», la voglia di credere ai più vieti ideali e valori tradizionali che s'esprime nel ritorno al più rigoroso individualismo, al *privato*, anche con grotteschi riflussi puritani sul piano sessuale e profetico-imbonitori su quello dei comportamenti religiosi, e che ha permeato tante storie d'amore e di famiglia, di college e di ufficio, in odio ai miti di liberazione e irregolarità dei decenni precedenti, agli interessi collettivi, alle denunce razziali (non a caso, smantellamento dello stato assistenziale, limitazione della burocrazia, liberismo dalle regole più agili, meno tasse, sono state tra le iniziative più controverse ma di maggior successo della presidenza Reagan). E a questo «clima» hanno sacrificato, nel cinema, non pochi, chi con sufficiente autonomia e ambiguità, come gli Spielberg e i Coppola, i più con imprevisto cinismo e volgarità.

Ma gli Stati Uniti restano una società complessa. Ci sono state iniziative diverse, specie di base o di strati medi o intellettuali, seppure stentino a emergere. Ci sono state le incrinature estere — in Libano, in Iran — e interne — nelle zone rurali, riflesse in un ambiguo filone cinematografico — a quell'immagine di un'America di nuovo forte e sicura di se stessa in cui si è voluto vedere l'essenza del reaganismo. È una società in cui sono in atto mutamenti etnici e culturali da non trascurare, in cui hanno più peso numerico le minoranze, latinos e asiatici oltre ai neri, ponendo fine al «mito del *melting pot*, sostituito dal giustapporsi delle varie tradizioni nazionali»; e nelle *high school* e nelle università bianche cresce una *non-generation*, forse più letteraria che reale, eppure sintomatica, disillusa, senza motivazioni se non cocaina, sesso e videoclip, che hanno raccontato gli scrittori minimalisti e ora anche il cinema. E resta il Vietnam, una guerra persa, vissuta sulla propria pelle e nei propri lutti, una ferita nella coscienza collettiva che non si cicatrizza. Se ne sono viste le varie fasi (Gianni Riotta ne identifica a ragione almeno quattro). Quella della guerra combattuta e della protesta, dei falchi e delle colombe, con rari film, *Berretti verdi* e all'opposto film militanti vicini alla *new left* e al movimento per la pace, in una situazione di estrema cautela, quasi di rimozione, da parte di Hollywood. Quella, dopo il 1975, della sconfitta e del ritorno, dei film sui reduci, con le grandi eccezioni in chiave mitica e morale di *Apocalypse now* e *Il cacciatore*, produttivamente

ambigue seppure da posizioni opposte. Quella reaganiana della guerra persa per colpa dei radicals e dei mass-media, di epici, rambeschi ritorni in Vietnam per rivalse immaginarie contro i musi gialli (l'ossessione, e non solo nei film di guerra, del cinema americano dell'ultimo decennio) e contro i «traditori» interni. L'attuale, quella della confessione dal basso e di una tentata conciliazione, in cui si annunciano nel solo '87 otto film sul Vietnam e in cui è uscito con successo negli Stati Uniti anche un film di Città Ho Chi Minh (l'ex Saigon), *Karma*, *mélo* sulla «guerra come una lunga malattia, una specie di pestilenza». E, lasciando da parte il mediocrissimo *Hanoi Hilton* di Lionel Chetwind e ancor più dei produttori Golan e Globus, un resoconto dalle prigioni nordvietnamite erede della tradizione dei falchi, da *Full metal jacket* di Kubrick e *Hamburger Hill* (*id.*, 1987) dell'ex documentarista BBC John Irvin al loro controaltare interno, *Gardens of stone* di Coppola, si vuole tornare alla guerra per quello che è prima delle ideologie, a come è stata vissuta dai soldati: in alcuni casi, una tragedia interna.

Il caso più clamoroso è, però, quello di Oliver Stone (New York 1946). Due volte in Vietnam, nel '67 come maestro, nel '68-69 come soldato di fanteria, ferito e decorato, partecipe del giro destrorso di John Milius, sceneggiatore di film in quella linea come *Fuga di mezzanotte*, *Conan il barbaro*, *Scarface*, *L'anno del dragone*, dirige un violento horror *The hand* (La mano, 1980), immersione nell'inconscio istinto omicida di un disegnatore mutilato di una mano in un incidente, e poi nell'86 *Salvador* (*id.*) e *Platoon* (*id.*), due film politici controversi che, per la loro visione ambigua e senza retorica, irritano, sconcertano, suscitano polemiche e interesse. Protagonisti del primo sono due non-eroi «sporchi», un reporter allo sbando e un disc-jockey pieno di alcool e di droga, che nel 1980 dell'elezione di Reagan se ne vanno in Salvador in cerca di scoop e di avventure. Vi trovano un inferno. *Desaparecidos*, fosse comuni, corruzione, carceri atroci, massacri, gorilla e squadroni della morte e, dietro, le complicità e gli aiuti dell'amministrazione americana. Lo spettro del comunismo serve a giustificare tutto. Il discorso è forte e di un pessimismo radicale. Il Salvador, dice Stone, è un nuovo Vietnam, un Vietnam alle porte di casa ma rimosso; e come in Vietnam non ci sono «innocenti», neppure gli insorti, non ci possono

essere. E, a dare ancor più impatto al discorso, è l'ottica che Stone ha scelto, non quella razionale del film di *denuncia*, bensì un'ottica *bassa*. Ha fatto un film fisico, immerso come i suoi protagonisti in quella realtà, un film isterico, con una cinepresa sempre in agitazione, che non arretra di fronte all'orrore, a ogni tipo di violenza, di laidezza materiale e morale. La perlustra, la vive di viscere e di nervi, in uno stile parossistico che ha in comune con Cimino: dal di dentro di un incubo senza tregua e senza vie di uscita.

Platoon ripete l'operazione in Vietnam, con più mezzi (ma sempre con capitali inglesi e indipendenti) e più sostanza autobiografica. È un film di memoria e di esperienza in prima persona, un film di iniziazione e di apprendimento, quelli di Chris, giovane recluta che è l'uomo comune secondo un valore molto americano che è forse una delle ragioni del successo enorme del film. Una cronaca senza storia della vita e della morte di un plotone che nel '68, l'anno più duro e cruciale (è anche l'anno del film di Kubrick), rastrella foreste e villaggi vietnamiti, la sua torva routine. Anzi, in queste scene disperse di pattugliamenti notturni, di imboscate, di buche, cunicoli, napalm, di fango, sudore, smarrimento in una natura ostile, il film mostra una sua forza viscerale, un'energica capacità quasi documentaria di cogliere un insieme, un'atmosfera, una realtà, modello *Il nudo e il morto*. Si può essere irritati dalla *rozzezza* del tratto di Stone, dalla sua concitazione, dall'enfasi e dal sensazionalismo di certe scene, di certi dialoghi. Si può rifiutare il facile simbolismo del sergente buono e del sergente cattivo, della lotta tra il bene e il male per il «possesso dell'anima» del giovane. Eppure tutto ha una sua efficacia e centra il cuore della lacerazione americana. Due Americhe sono a confronto; e l'una uccide l'altra.

I volti del futuro

Le trasformazioni più vistose dei generi le hanno subite negli ultimi anni la fantascienza e l'horror. Si può anzi dire che essi abbiano finito, se non per congiungersi, per agire su terreni contigui e intersecantisi e per mutuare le loro fantasie in un unico genere confuso e tremendamente vitale, che contamina thriller, catastrofico, televisione, film sulle cospira-

zioni, fumetto, rock, comico demenziale, e ha invece abbandonato quasi del tutto l'attenzione sociologica degli anni precedenti. Fantascienza e horror hanno finito così per parlare in termini distorti, immaginosi, esasperati del presente, ma producendo anche, nel loro proliferare, curiosi anticorpi di notevole risonanza: la fuga nella *fantasy* (il passato, il mito, la fiaba, gli archetipi) e quella nel futuro più roseo in cui ogni ansia di liberazione è delegata alla tecnica e a extraterrestri incredibilmente buoni. Questa trasformazione è recente. La fantascienza, dopo l'espansione in chiave fantapolitica, è sembrata languire negli anni della massima politicizzazione, l'horror era abbandonato al superiore mestiere di Aldrich, se non di Hitchcock, l'una e l'altro destinati a una piena risorgenza, trasformati, dopo il '71-72.

La fantascienza, nei primi anni Sessanta, ha parlato di atomica e di politica, e cioè di preoccupazioni estremamente contemporanee. *L'ultima spiaggia* di S. Kramer, *La fine del mondo* di R. Mac Dougall, *Il giorno dopo la fine del mondo* di Ray Milland, *A prova di errore* di Lumet e soprattutto *Il dottor Stranamore* di Kubrick esprimevano una preoccupazione latente — sostenuta dalla politica della distensione, la stessa che suscitò i film kennedyani di Schaffner, Frankenheimer ecc. — sulle possibili distorsioni del potere, sui pericoli per la democrazia rappresentati dalla destra. Un filone, in sostanza, progressista e fin ottimista, perché indicava ragioni per una lotta che poteva essere vinta. La fine dei due Kennedy tolse ogni illusione, e poi con Nixon e il Watergate e con la nuova aggressività del potere, si tramutò in film-incubo sulla cospirazione, sul nemico interno (i film di Pollack, Pakula, Coppola ecc.). Salvo un ritorno di nuovo ottimismo, nel '77, con un film d'azione di Aldrich, *Twilight's last gleaming* (*Ultimi bagliori di un crepuscolo*).

Alla fantascienza classica, a quella cioè di previsione del futuro basato su ipotesi scientifiche o parascientifiche, restò pochissimo spazio: quello dei serial televisivi da *space opera*, o rarissimi titoli. Tra questi: *No blade of grass* (*2000: la fine dell'uomo*, 1970) di Cornel Wilde, da *Morte dell'erba* di John Christopher, denso di preoccupazioni ecologiche, come il *Soylent green* (*2022: i sopravvissuti*, 1973) che Fleischer trasse da un romanzo di Harry Harrison; *The power* (*La forza invisibile*, 1967) del vecchio Byron Haskin, un «giallo» cospirato-

rio d'ambiente scientifico; *Charly* (*I due mondi di Charly*, 1968) di Ralph Nelson, da *Fiori per Algernoon* di Daniel Keyes, su un esperimento che rende intelligentissimo un giovane ritardato che, però, ricade progressivamente nell'idiozia; *The illustrated man* (*L'uomo illustrato*, 1968) da Ray Bradbury e di Jack Smight, eccessivo nella sua filosofica pretenzione; e, convenzionali sopravvivenze degli esploratori spaziali, *Conto alla rovescia* di Altman e *Abbandonati nello spazio* di Sturges. Di un futuro post-atomico trattava, ai margini del «sistema», Jim Mc Bride in *Glenn and Randa* (Glenn e Randa, 1971) e, ricuperando la vena democratica dei primi anni Sessanta, Franklin Schaffner con *Planet of the apes* (*Il pianeta delle scimmie*, 1967) che colpiva per la novità del ribaltamento «swiftiano» della situazione e per i trucchi, e che sarà all'origine di una serie, dovuta a Ted Post, Don Taylor, Jack Lee-Thompson, di diseguale interesse. Le scimmie erano portatrici di una nuova umanità, succedevano all'homo sapiens, diventato assassino della sua specie, e trovavano infine un modus vivendi con gli umani. Ma è del 1968 un film profondamente innovativo come *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick, la cui perfezione tecnica e il cui sostanziale ottimismo, di «nascita» di un nuovo uomo, sul più lontano futuro avranno una certa influenza su Spielberg & Co. *2001* era ispirato a un soggetto di Arthur C. Clarke e ne dilatava i significati arricchendolo, mentre George Roy Hill sciupava l'occasione offertagli da uno dei più straordinari romanzi della letteratura americana contemporanea, opera di un provocatorio Kurt Vonnegut strabordante di invenzioni e di intelligenza: *Slaughterhouse five* (*Mattatoio 5*, 1971), viaggio nel tempo e nello spazio di un uomo comune, riflessione sulla guerra e la violenza e il destino dell'uomo.

Un filone particolare del genere fu, nei primi anni Settanta, quello «catastrofico». Si trattava di disastri che colpivano navi e aerei: *The Poseidon adventure* (*L'avventura del Poseidon*, 1972) di Neame, *Juggernaut* (*id.*, 1974) di Lester, *The Hindenburg* (*Hindenburg*, 1975) di Wise, la serie degli *Airport* iniziata dal vecchio George Seaton. Di disastri naturali: *Earthquake* (*Terremoto*, 1974) di Mark Robson, *Avalanche* (*Valanga*, 1978) di Corey Allen. Di fenomeni cosmici: *Meteor* (Meteora, 1979) di Neame. Di incendi provocati dall'incuria dell'uomo: *The towering inferno* (*L'inferno di cristallo*, 1974)

di Guillermin. Eccetera, eccetera. Lo schema di questi film era sempre lo stesso: un gruppo di persone (occasione per avere molte star in piccoli ruoli, spesso vecchi divi in disarmo) di cui si mostrano e intrecciano le vicende, finché il disastro mette allo scoperto l'eroismo e la viltà di ciascuno. I pochi sopravvissuti erano in genere guidati da un «vero uomo» con le fattezze intercambiabili di Charlton Heston o George C. Scott, Gene Hackman o Sean Connery, Steve Mc Queen o Richard Harris. Il genere non era nuovo (negli anni Trenta c'erano stati *L'incendio di Chicago*, *San Francisco*, *Uragano*), ma ha ora una connotazione nuova: quella della paura, dell'insicurezza dell'uomo comune di fronte a un mondo sempre meno comprensibile e controllabile: la natura, la tecnica, la politica diventate nemiche. A una visione apocalittica, a un pericolo sempre incombente si accompagnava comunque un ottimismo finale che non era solo *happy end*: l'uomo, rigenerato dalla prova, avrebbe vinto e i cattivi sarebbero stati sconfitti.

La natura si ribellava in tanti altri film all'intervento violentatore dell'uomo e della scienza. Era, questo, un discorso abusato (in fondo, dai tempi di Frankenstein), cui aveva però dato nuovo vigore la paura atomica, produttrice dopo Hiroshima di tanti mutanti, mostri, animali giganteschi, magari ridestati dalla preistoria. Vi può essere ascritto anche *Lo squalo* di Spielberg. E, dopo *Gli uccelli* (1963) di Hitchcock, a più riprese sono comparsi animali in rivolta: formiche mutanti nel rigoroso *Phase IV* (*Fase IV: distruzione terra*, 1974) di Saul Bass, già straordinario disegnatore di titoli di testa animati per tanti film; api o altri insetti nei più tradizionali *The swarm* (*Swarm incombe*, 1978) di Irwin Allen, *Piranha* (*Piraña*, 1979) di Joe Dante e prodotto da Corman, *Bug* (*Bug, l'insetto di fuoco*, 1975) di Jeannot Szwarc, un francese trapiantato in America autore anche di *Lo squalo parte seconda*, eccetera, mentre *Jaws 3 D* (*Lo squalo n. 3*, 1983), diretto da Joe Alves e scritto da Richard Matheson, è ormai relegato in un lunapark, spettacolo turistico all'improvviso terrorizzante.

In molti di questi film, il meccanismo e le trovate appartengono già in buona parte all'horror. Come nei film di George A. Romero, uno dei personaggi più interessanti della produzione indipendente che trova ora più spazio e ascolto

che in passato. Suo è un capostipite, *La notte dei morti viventi* (1968), in cui il pretesto era fantascientifico: la contaminazione subita da alcuni astronauti che, tornati sulla terra, diventano vampiri in grado di contaminare altri. Un tema simile, mutuato da un efficace romanzo di Matheson, compare in *The Omega man* (*1975: occhi bianchi sul pianeta terra*, 1971) di Boris Sagal: qui era l'ultimo uomo non contaminato a combattere (alla luce del sole) contro un mondo conquistato dai vampiri (che l'assediano di notte). Così in *The Andromeda strain* (*Andromeda*, 1971) di Wise il nemico è un virus venuto dallo spazio, ma la sua precisione nell'ambientazione e nelle «spiegazioni» è dovuta a uno scrittore preparato, quel Michael Crichton autore di romanzi e poi di film di sicura presa anche scientifica e che della scienza in *Andromeda* vede le risorse, ma altrove indica i pericoli; come nel copione dell'angoscioso *The terminal man* (*L'uomo terminale*, 1974) di Mike Hodges, in cui uno scienziato che si è prestato all'immissione nel suo cervello di un computer, diviene pian piano pericoloso a sé e agli altri; come in *Coma* (*Coma profondo*, 1973), come in *Looker* (Spettatore, 1981), che tratta polemicamente della pubblicità e delle tecniche di manipolazione subliminale, e in *Westworld* (*Il mondo dei robot*, 1973), da lui stesso diretti. In quest'ultimo, in una specie di grande Disneyland i visitatori paganti possono vivere storie d'avventure in mezzo a docili robot che però si ribellano guidati dal «pistolero» Yul Brynner.

Il tema del robot e della sua ribellione sarà poi presente, in filigrana o no, in tanti film, compresi quelli del terrore. Più estremo di tutti, in *Demon seed* (*Generazione Proteus*, 1977) di Donald Cammell, un domestico robot vuol mettere incinta la padrona. Robot ancora più quotidiani erano in fondo il camion persecutore di *Duel* (*id.*, 1972) di Matheson e Spielberg e l'automobile diabolica di *The car* (*La macchina nera*, 1977) di Elliott Silverstein, da quello derivato. In un piccolo film cormaniano, *Android* (*id.*, 1982) di Aaron Lipstad, l'androide a poco a poco si umanizza. È un tema che sarà ripreso in termini nuovi (di uomo, anzi di superuomo prodotto dall'ingegneria genetica) da Ridley Scott in *Blade runner* (*id.*, 1982). Più in generale, *Altered states* (*Stati di allucinazione*, 1980) che doveva essere diretto da Penn e lo fu invece dal tronfio Ken Russell, tratta di manipolazione dell'uomo da

parte della scienza, sulla base di una sceneggiatura del vecchio Chayefsky che, prima di morire, ha dimostrato tutta la sua paura delle nuove tecnologie anche con *Quinto potere*, sui media. È sempre la televisione a manipolare, costruendo stavolta un falso trionfo spaziale a uso della NASA, in *Capricorn One* (*id.*, 1978) di Peter Hyams. Al filone politico democratico, stavolta in area pacifista ed ecologica, si ricollega invece *The China syndrome* (*Sindrome cinese*, 1979) di James Bridges, che ipotizza un incidente in una centrale nucleare, ricalcato su uno realmente accaduto qualche anno prima; così come *Silkwood* (*id.*, 1983) del veterano Mike Nichols, storia di un'operaia contaminata dalle radiazioni della fabbrica in cui lavora, più realistico ma ugualmente critico nei confronti dei pericoli concreti del nucleare e della politica reaganiana. Preoccupazioni ecologiche, seppure in chiave più avveniristica, mostrava anche Douglas Trumbull, già autore degli effetti speciali di *2001*, con il suo *Silent running* (*2002: la seconda Odissea*, 1972) tra i cui sceneggiatori figurava il giovane Cimino. Il suo *Brainstorm* (*id.*, 1983), funestato da enormi ritardi per la morte, nel corso della lavorazione, della protagonista Natalie Wood, è un curioso esempio di mescolanza tra preoccupazioni tecnologiche e un vago, confuso misticismo. Più di tutti, su questo terreno dei possibili e vicini futuri, delle utopie negative, è stato efficace presso il grande pubblico, nonostante certe rozzezze di rappresentazione (nella seconda parte ai limiti dell'horror), *The day after* (*id.*, 1983) di Nicholas Meyer, ossia il giorno dopo un attacco nucleare in una cittadina del Kansas.

Il domani di cui *science-fiction* e horror ci parlano è un oggi appena esagerato, la proiezione di una paura della disumanizzazione dell'uomo. Già in uno dei seguiti del *Pianeta delle scimmie* protagonista era la metropoli disumanata, in fondo la stessa dei film polizieschi. Nel '73 Fleischer ne dà il ritratto più impressionante con *2022: i sopravvissuti*: la sovrappopolazione (uno degli spettri del futuro, però raramente considerato dal cinema) produce una città invivibile, in cui le uniche piante rimaste sopravvivono sotto una minuscola tenda a ossigeno visitata dagli scolari, in cui pochi potenti coi loro guardiani controllano una massa di sottoproletari che s'annidano nelle strade, in cui il cibo quotidiano è ottenuto dal riciclaggio dei cadaveri e i vecchi vengono invitati a un

suicidio felice tra immagini della felice natura del passato e la musica della *Pastorale*. Nel pessimo *Logan's run* (*La fuga di Logan*, 1976) di Michael Anderson vecchi non ce ne sono, i giovani vengono uccisi in una cerimonia di «rinascita» prima che abbiano il tempo di diventare tali, mentre in *Ga-s-s* (1970) di Corman la polluzione elimina chi ha più di venticinque anni. Nel primo film di Lucas, *THX 1138* (*L'uomo che fuggì dal futuro*, 1970), il futuro è un allucinante dominio di tecnocrati che si servono delle droghe per il controllo della popolazione. In quello di *Rollerball* (*id.*, 1975) di Jewison la violenza (sul filo di vecchie previsioni di Sheckley) è incanalata in giganteschi circhi sportivi quanto mortali, così come in *Death race* (*Anno 2000: la corsa della morte*, 1976) di Paul Bartel, allievo di Corman. Né diverso è il futuro previsto da Spielberg nel suo minuscolo *L.A. 2017* (1971).

Va detto che i film di Jewison e Bartel sono già un esempio della violenta fantascienza recente, protagonista perlopiù la «città» per antonomasia, la supermegalopoli New York. *The warriors* (*I guerrieri della notte*, 1979) di Walter Hill si svolgeva in un oggi in cui la notte è dominata da guerre di bande, ciascuna padrona di una «zona», ma con un irrealismo ai limiti del fantastico, già dentro a esso, caratteristico di questo regista californiano (Long Beach, California 1942), che si è venuto rivelando un vero autore, un inventore di forme, di ritmi, di favole d'azione violenta, a volte di «movimento» e morale vagamente hawksiani. Hill attraversa e commistiona, senza mai riconoscervisi appieno, più generi, dal western (*The long riders*, *I cavalieri dalle lunghe ombre*, 1980) al rock-western (*Streets of fire*, *Strade di fuoco*, 1984), dal film di guerra metaforico (*Southern comfort*, *I guerrieri della palude silenziosa*, 1981) al poliziesco contaminato con la commediaccia metropolitana di *48 hours* (*48 ore*, 1982), dalla commedia sofisticata (*Brewster's millions*, *Chi più spende più guadagna*, 1985) al musical (l'incerto *Crossroads*, *id.*, 1986), ma si muove su un registro tendenzialmente *freddo*, «astratto», senza troppe concessioni pur nell'uso programmatico di emozioni forti, potenti, e dei relativi stereotipi, non di rado trattati con ironia. Delle bande, un altro abile rivisitatore dei generi classici ma con alle spalle esperienze di cinema indipendente, Philip Kaufman, dava con *The wanderers* (*I nuovi guerrieri*, 1979) una rievocazione più realistica, una sorta di altra faccia di

American graffiti. John Carpenter immaginò una New York tutta fantascientifica, diventata ghetto e prigione dei disadattati, in *1997: fuga da New York* (1981), tela di fondo per un'irrealtà di rifiuti e degrado in cui si muovono superuomini pseudoanarchici; e in un'analoga Los Angeles, in un possente e velocissimo *Terminator* (*id.*, 1984) di impianto fantascientifico e di cadenze da thriller di inseguimento senza pause, il suo specialista di effetti speciali, il trentenne James Cameron, fa agire il suo viaggiatore nel tempo, un cyborg, un robot-uomo indistruttibile che è una macchina da guerra programmata. Lo stesso avviene nei Mad Max australiani e nei filmetti alla Corman che vi aggiornano astutamente i suoi *wild angels*, per esempio i primi di Walter Hill: *Hard times* (*L'eroe della strada*, 1975) e *Driver* (*Driver, l'imprendibile*, 1978). Il pubblico giovanile vi si compiace e, specie nei loro tanti derivati, il gusto del disastro vi si propone e afferma. Purtroppo, anche in questo campo l'esempio — da questi registi distorto in tutt'altre direzioni — è venuto da Kubrick con *Arancia meccanica* (1971).

Sono ormai anni che la *science-fiction* più tradizionale sopravvive stancamente, trasferendo su stazioni spaziali modelli e problemi di altri generi, spesso con *remake* dichiarati e non. Si è rifatto in questa chiave *I magnifici sette* (cioè *I sette samurai*), e in *Outland* (*Atmosfera zero*, 1981) di Peter Hyams *Mezzogiorno di fuoco*; mentre Stanley Donen ha dislocato lassù in un assai elegante *Saturn 3* (*id.*, 1980) il solito triangolo, complicato stavolta da un quarto incomodo, il robot. Ma nell'80 appare ormai un film d'altri tempi *The final countdown* (*Countdown dimensione zero*) di Don Taylor dove, per una complicazione spazio-temporale, un'astronave atomica si ritrova nelle acque di Pearl Harbor poco prima dell'assalto giapponese. Questo «spazio» intende essere credibile: l'uomo è sbarcato sulla Luna, satelliti artificiali sono in orbita, e le astronavi solcano già i cieli, abitate da macchine e uomini. Non è astruso ipotizzarvi vicende di rapporti tra umani del tipo di quelle che si sono svolte o si sono immaginate sulla Terra. Così gran parte del cinema di fantascienza riesce difficilmente a staccarsi dalla realtà, appena proiettata in futuri possibili, spesso assai vicini, parlando in definitiva del presente. Tutti sono già soppiantati dalle imprese vere ed *eroiche* degli astronauti (e dei piloti d'aerei che li hanno preceduti) di

The right stuff (*Uomini veri*, 1983) di Philip Kaufman, costoso assalto al cielo in gloria di John Glenn e di un nazionalismo appena attenuato dalla satira dei politici e soprattutto dal gusto delle scene d'«azione». E nell'86, anche l'equipaggio spaziale più famoso, quello dell'Enterprise, torna a terra nell'ecologico e ironico *Star Trek IV. The voyage home* (*Rotta verso la terra*) di Leonard Nimoy, forse il film più originale della serie.

Nel '77 due enormi successi di pubblico, *Guerre stellari* di Lucas e *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Spielberg, riportano invece la *science-fiction* sul terreno del fantastico, incuranti (specie Lucas) di ogni ipotesi di probabilità. Se Spielberg continua in fondo a parlare dell'uomo di oggi e ambienta le sue storie su una terra, un'America, di serena *middle-class* ma in una chiave iperottimistica, assolutamente da favola, ancora più accentuata nel successivo *E.T.* (*id.*, 1982), Lucas punta invece su un futuro immaginario in cui si lotta per ritornare a un ordine passato, oscillando tra Flash Gordon e i moduli della *fantasy*. Il terreno esplorato da Boorman in *Zardoz* viene ora battuto con strumenti più spettacolari e in modi più sornioni, ma l'origine lontana è ancora *Il signore degli anelli*. I filosofemi di Boorman, cui s'era accostato perfino Altman con *Quintet*, Lucas li traduce in chiarezza di messaggio e ricchezza scenografica, li tuffa nelle acque più semplici del serial, li adatta a un pubblico infantile. *Fantasy*, per così dire, allo stato puro è quella truce di *Conan il barbaro* (1982) di John Milius che sposta in un lontano passato miti superomistici di rigenerazione e di forza non lontani da quelli boormaniani di *Excalibur*. Aprendo a molte successive baracconate. Intanto che la Disney che si è vista rubare il campo del film per ragazzi (Spielberg è stato considerato un odierno Disney, e non gli è dispiaciuto), è scesa in campo per riconquistare il terreno perduto, realizzando un larvato *remake* di *Ventimila leghe sotto i mari* con *The black hole* (*Il buco nero*, 1979) di Gary Nelson e un *Tron* (*id.*, 1982) di Steven Lisberger che giocano tutto il loro fascino nel nuovo feticcio degli effetti speciali. A battere tutti, sul piano della *fantasy* catastrofico-demenziale, è però Ivan Reitman con l'abilissimo *Ghostbusters* (*id.*, 1984). Come, su quello dell'avventura pura ed esotica, è Michael Douglas jr., interprete e produttore di *Romancing the stone* (*All'inseguimento della pietra verde*, 1984) di Robert Zemeckis, già sceneggiatore di *1941* e regista di un «grottesco» sulla beatlesmania *I wonna hold your hand* (*1964: allarme a New York*, 1978). Poi Zemeckis, assieme a un altro spielberghiano, lo sceneggiatore Bob Gale, ha fatto ancor meglio con *Back to the future* (*Ritorno al futuro*, 1985) che coniuga favola e tecnologia, post-modernità e american graffiti, i viaggi nel tempo di Wells e le *little towns* di Capra, in una scansione perfetta, fantasiosa, personale.

La personalità più importante tra i cineasti che si sono dedicati negli ultimi anni alla *science-fiction* è senza dubbio quella dell'inglese Ridley Scott (South Shields 1939), già produttore pubblicitario di grande successo e autore in patria di *The duellists* (*I duellanti*, 1977), da un racconto di Conrad. Vi si esprimeva l'oscuro, ossessivo richiamo che spinge due ufficiali napoleonici a un eterno, feroce, irrazionale duello in un'Europa di guerre e di lutti, l'uno (Harvey Keitel) mosso anche da un livore di classe contro il secondo (K. Carradine). Girato con stupefacente abilità appena un po' decorativa e televisiva, coglieva di questo rapporto quel che era necessario, lasciando nell'ombra le motivazioni, e per ciò stesso lo rendeva più misterioso, più sconvolgente, maledizione che si fa cerimonia astratta. Chiamato a Hollywood, Ridley Scott vi ha esordito con un *remake* non dichiarato da un piccolo film degli anni Cinquanta, *It! The terror beyond space* (*Il mostro dell'astronave*, 1958) di Edward L. Cahn: si trattava di *Alien* (*id.*, 1979). Anche qui c'è un mostro extraterrestre infilatosi su un'astronave che terrorizza e massacra gli astronauti, un mostro senza volto e senza presenza, indefinito e invisibile: più pauroso. Vicino all'horror e a una vaga metafisica, nonostante la lucentezza tecnologica degli ambienti e i cieli solcati dalle navicelle, propone alla fine un'antica risorsa: caso rarissimo in un genere dominato dagli eroi maschi, è una donna che sconfigge il mostro, come nelle favole antiche delle belle e delle bestie. In *Aliens* (*Aliens. Scontro finale*, 1986), James Cameron ne darà poi un seguito, 57 anni dopo, nello spirito della frontiera — la colonia spaziale da salvare dagli Aliens che si sono moltiplicati e hanno fatto strage dei coloni —, di sapore reaganiano (non a caso, Cameron è anche lo sceneggiatore di *Rambo II*), e nei toni di un efficacissimo film d'azione, di suspense insieme tecnologica e visionaria.

Scott lavora invece su un piano più colto e sofisticato. Nell'altrettanto lussuoso *Blade runner* (*id.*, 1982) esplicita fino all'abuso di citazioni «classiche» un tema mitico: quello della creatura che si ribella al suo Creatore, il mostro infelice creato con parti diverse di cadaveri e il dottor Frankenstein, ma anche, più sotterraneamente, Prometeo e Giove. Solo che qui il mostro è un essere costruito da un genio dell'ingegneria biologica (tema probabilmente destinato a tornare assai spesso in futuro, perché è ormai tutt'altro che fantascientifico) per avere superqualità da usare tra i superpoliziotti del cosmo. Troppo perfetto, questo «replicante» (in sostituzione e superamento dei vecchi «mutanti» e dei vecchi «robot» meccanici, una figura che ha le sue radici in teorie ed esperimenti della nuova biologia, e che verrà spesso ripresa, per esempio in film col Mr. Universo Arnold Schwarzenegger) ha cercato coi suoi fratelli rispetto e autonomia, è diventato pericoloso, va eliminato. In una città-mostro di grande suggestione scenografica (una langhiana Metropolis dove il popolo sotterraneo sia riemerso, sia stato «accolto» all'esterno o una Shanghai sternberghiana, abitata da un impasto di razze a dominante asiatica) si svolge l'ultima lotta, condotta da un Harrison Ford che ripropone in sostanza il Bogart delle inchieste anni Quaranta. Gran parte delle idee che questo film dispiega provengono dai romanzi di Philip K. Dick, il più irregolare e genialoide degli scrittori di fantascienza degli ultimi decenni, condite da Scott con indubbio mestiere ma anche appiattite in un insieme di rimandi altisonanti, di dialoghi professionali, di musiche ricattatorie. Scott, impossibile sbagliarsi, è un altro di quegli intellettuali inglesi di grandi ambizioni e forse di superficiali approssimazioni. Lo conferma, da ultimo, la sua incursione nella *fantasy* con *Legend* (*id.*, 1985), favola nordico-medioevale di liocorni e di Bene e di Male, un po' troppo deviata nel manierismo decorativo. Comunque, sembra conoscere le regole del successo meglio dei suoi colleghi; nonostante il loro forte rischio di costituire il nuovo kitsch degli anni Ottanta, meglio i suoi film che non i *Superman* (in ogni caso, migliori nelle parti seconde e terze di Lester per la loro imperturbabile ironia), i noiosi *Flash Gordon* (*id.*, 1980) di Michael Hodges (e De Laurentiis), le copie di *Guerre stellari* come *Krull* (*id.*, 1983) di Peter Yates, i film stessi sulla gran moda dei computer come *War games* (*id.*, 1983) di John

Badham o addirittura girati usando parzialmente il computer come *Tron*. Tra essi, si salva forse soltanto lo spiritoso e antimilitarista *Short circuit* (*Corto circuito*, 1986), ancora di Badham, protagonista l'inventivo robottino Numero Cinque.

George Lucas e Steven Spielberg

Spesso accomunati perché trattano lo stesso genere e fanno spettacolo e perché a volte hanno lavorato assieme, Lucas e Spielberg sono in realtà due personalità assai diverse, e non ci pare di riscontrare nel primo quella complessità e quell'interesse ampiamente ritrovabili nel secondo. Lucas (Modesto, Arkansas 1945), formatosi all'università e nell'apprendistato tecnico al seguito di Coppola, si è definito *artisan-cameraman* più che *producer-director*. Alla scuola di cinema, dopo spezzoni, documentari, soggettini, sperimentazioni, aveva diretto un filmetto in 16 mm di argomento fantascientifico: *THX 1138 4eb* (id., 1967) che con l'aiuto di Coppola e i soldi della Warner rifarà come *THX 1138* (*L'uomo che fuggì dal futuro*, 1970), unica produzione della prima Zoetrope. Chiaramente influenzato dalla lettura di Orwell, il futuro che vi descrive, il potere sfuggente che lo regola, l'alienazione dell'individuo che vi domina, alludono con chiarezza all'America di quegli anni. Fu un insuccesso, ma poco dopo Coppola, che aveva appena fatto *Il padrino*, gli produsse *American graffiti* (*id.*, 1973). Stavolta l'attenzione di Lucas si rivolgeva al passato, alla *Bildung* di una generazione della provincia benestante che, cresciuta, avrebbe incontrato sulla sua strada il Vietnam, ma che nei primi anni Sessanta era felice e spensierata. La vivacità, goliardica nel senso migliore, di questo ritratto, la spiritosa e affettuosa compiacenza di cui Lucas la gratifica, colsero nel segno; e proprio perché i tempi non erano dei più felici, quella generazione gliene fu grata ricambiandolo con un caloroso entusiasmo.

L'impresa successiva, *Star wars* (*Guerre stellari*, 1977), ha richiesto una lunga preparazione, e il suo successo (poco tempo dopo la sua uscita aveva battuto tutti i record d'incassi registrati nella storia del cinema) ha dato a Lucas un potere immenso che egli, al contrario di Coppola, amministra oculatamente. A esso sono seguiti *The empire strikes back* (*L'impe-*

ro colpisce ancora, 1980), che Lucas ha fatto dirigere a un buon regista sfortunato ma di sicura professionalità, Kershner, e che sul primo ha il vantaggio di un maggiore approfondimento dei personaggi, un po' meno figurine di *comics*, ma ne mantiene perfettamente lo spirito e il «messaggio», e nell'83 il discusso *The return of the Jedi* (*Il ritorno dello Jedi*), diretto da Richard Marquand. I tre film fanno parte di una serie preventivata per sei film. Questa saga del futuro lontano è in realtà una fiaba che pesca da tutto il retroterra culturale di Lucas: il cinema d'avventura e fantastico visto da bambino, i fumetti, i romanzi, da Kipling a Tolkien passando per Rice Burroughs e Sabatini, senza dimenticare un pizzico di filosofia orientale e i film di samurai.

Citazioni e rimandi potrebbero occupare pagine e pagine, come d'altronde per i film di Spielberg. Ma, quanto la capacità di Lucas di controllarli, impressiona quella di controllare la tecnica e asservirla a un immenso gioco spettacolare. Lucas sembra uno degli esponenti meno problematici di una generazione cresciuta davanti allo schermo (grande e piccolo) e ne ha acquisito quasi spontaneamente tutti i modi, e che è cresciuta con gli ordinatori elettronici e i gadget alla porta di casa. Quel tanto (poco) di riflessione che *Guerre stellari* propone non ha nulla, felicemente, della serietà professorale di Boorman e Scott, è piuttosto l'immagine di una scioltissima adesione alla cultura più superficiale di un'epoca. Padrone di un grande dominio, ha rinunciato a parlarci del futuro prossimo (il presente non l'ha mai affrontato), ha scelto che le avventure di Luke Skywalker, piccolo cowboy dello spazio, senza macchia e senza paura, assistito dalla Forza e aiutato da due robot da Mago di Oz, siano del tutto dicotomiche: di qua il bene e di là il male, e che il bene sia non tanto la ricerca di una nuova armonia, quanto di un nuovo ordine.

Appena più giovane (è nato nel '48, a Cincinnati), Spielberg è entrato giovanissimo alla televisione grazie ad alcuni film amatoriali, e vi ha diretto molti serial (e un piccolo horror, *Something evil*, Qualcosa di male, 1970, con Sandy Dennis) e, a ventiquattro anni, quel *Duel* (*id.*, 1971) che per la sua riuscita s'è meritato la distribuzione nelle sale e l'ha fatto conoscere. Scritto da Richard Matheson, è un *road-movie* del tutto particolare: un «Ognuno» di nome Daniel Mann attraversa l'America in macchina ed è inseguito da un camion

guidato da un autista invisibile (se pure c'è) che gioca con lui come il gatto col topo. Ovviamente «Ognuno» vincerà infine la grande macchina. La padronanza tecnica, il ritmo, la pluralità delle possibili letture di quest'operina perfetta contemplano già temi e caratteri dei film a venire. Tra essi, *Sugarland Express* (*id.*, 1973) non ha avuto il successo che meritava: la coppia dei giovani fuorilegge in fuga è un tema abusato, ma questa ne è una delle variazioni più originali e spiritose. Ancora *on the road*, si comincia con toni da commedia, quando non da *slapstick*, per concludere in tragedia; l'inseguimento diventa un «gran carnevale» in cui media, poliziotti e vigilanti s'accaniscono sui due sgangherati e patetici fuggiaschi attraverso una provincia già nota, ma rivisitata con solida ironia.

Jaws (*Lo squalo*, 1974) è stato forse un film «di comando» ma risulta, con *Incontri ravvicinati* ed *E.T.*, quello più complesso e denso di sotterranee rispondenze, mentre *1941* (*1941: allarme a Hollywood*, 1979) è un «demenziale» spassoso, girato con perizia e di una goliardica irriverenza, ma molto più pesante dei film dell'amico Landis, e *Raiders of the lost ark* (*I predatori dell'arca perduta*, 1981) un corrispettivo di *Guerre stellari* che svolge la sua azione non nel futuro ma negli anni Quaranta dei *comics*, mescolando riferimenti e citazioni con ancor maggiore perizia di Lucas e non rinunciando neanch'esso a un finale omaggio alla Forza (non a caso Lucas ne è stato soggettista e *producer*, e la sceneggiatura fu affidata a Lawrence Kasdan che doveva poi dirigere con *Brivido caldo* un perfetto ricalco del «nero» anni Quaranta, ancora una rivisitazione dei miti e media passati). Così come è ancora un saggio di metacinema il suo più violento e tetro seguito asiatico, *Indiana Jones and the temple of doom* (*Indiana Jones e il tempio maledetto*, 1984).

In *Lo squalo* tre diverse personalità affrontano il pericolo incombente su una comunità balneare: un hemingwayano e proletario cacciatore di squali, uno scienziato *upper-class* e un uomo medio, sceriffo del luogo; naturalmente sarà quest'ultimo a sconfiggere il mostro. C'è una condizione di incubo e angoscia, di paura irrazionale, presente sin da *Duel*, c'è un pericolo esterno, qui naturale (altrove: la macchina, i giapponesi, i nemici della democrazia e del popolo), con cui ingaggiare un feroce duello in forma spesso tecnologica e ben

moderna ma a dominanti mitiche; e l'eletto a combatterlo è l'uomo comune americano.

All'uomo comune americano, nella persona di un Dreyfuss provinciale, spetta essere portavoce del regista in *Close encounters of the third kind* (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*, 1977) e a un bambino anche lui *middle-class* quello di *E.T.* (*id.*, 1982). Ma in questi film dall'esterno non giunge un nemico ma un amico, l'extraterrestre umanoide venuto da lontano a portare un messaggio di amore e di pace, pieno di affettuosa benevolenza e simpatia per gli umani. Come in tutti i film di Spielberg, l'evento straordinario rompe un ordine, ma ora per una superiore ricomposizione addirittura cosmica. È una venatura mistica in realtà assai fastidiosa e, diciamo pure, puerile, ma è proprio nella *puerilità*, nel candore dell'uomo medio o del bambino medio che Spielberg ripone, su questa terra, ogni speranza, perché solo i suoi occhi puri saranno capaci di affrontare il futuro. Dopo i tanti film sulla crisi e senza messaggio se non quello dell'autodifesa violenta, il cinema di Spielberg propone rosei futuri, affidati bensì a speranze di immanenza celeste. Lo sceriffo Brody, Indiana Jones, Roy Neary, il piccolo Elliot (ma pure il suo omologo, piccolo vietnamita di *Indiana Jones*) sono l'espressione di una morale e di una fiducia tutte americane, che trova riscontro nelle paterne e protettive figure di scienziati, specie in *Incontri* ed *E.T.*, mai così candidi anche loro e così convinti di magnifiche sorti e progressive per l'uomo (americano). Ciò spiega il loro successo, combinato però con il fatto essenziale che Spielberg è un intelligentissimo ricompositore di miti e sogni della cultura di massa. «Smontare» questi film non è poi così facile, tanto i riferimenti sono numerosi, e assorbiti, fatti propri, rivissuti con una incredibile commistione di conoscenza e adesione. Ci vogliono psicanalisi e strutturalismo, semiologia e marxismo insieme.

Velocemente, Spielberg è diventato uno dei nomi di punta della nuova Hollywood, uno dei risanatori, con Lucas, delle sue finanze; si è prodotto i film a episodi e a più mani *Twilight zone* (*Ai confini della realtà*, 1983) e *Amazing stories* (*Storie incredibili*, 1986) e ha potuto permettersi di sostenere il passaggio alla regia di alcuni amici tra cui il Kevin Reynolds di *Fandango* (*id.*, 1985), furbo prodotto giovanilistico, di una nostalgia amarognola. Dall'alto del suo enorme potere, questo nuovo consolatorio Disney di Cinelandia, non ha però rinunciato alle sue ambizioni e si è regalato nel 1986 un film «d'arte», un film emozionale, snobbato dalla critica ma non dal pubblico, *The color purple* (*Il colore viola*), complessa «saga» femminile della scrittrice nera Alice Walker incentrata su due sorelle e sui loro differenti destini nel profondo sud della prima parte del secolo. I temi affrontati sono molti e alti (il porpora è il colore delle emozioni e del sangue, è il colore della vita delle donne nere, due volte oppresse, è il colore della lotta per la sopravvivenza e del riscatto contro i maschi padroni, l'ingiustizia, la miseria), ma trattati su un tono tra Dickens e il *mélo*, con prevalenza dei passaggi elegiaci e patetici, per cui il film resta nella memoria soprattutto per la sapienza spettacolare dell'ambientazione e per un'insolita e notevole galleria di interpreti nere.

La rinascita dell'horror

Quel peculiare settore del cinema fantastico rappresentato dall'horror, già nel corso degli anni Sessanta in cui ha malamente vivacchiato, aveva dato segni di un ritorno in forze sullo schermo. Hitchcock è sconfinato in questo territorio con *Psyco* (1960) e *Gli uccelli* (1963), come Jack Clayton (*Suspense*) e Robert Wise (*Gli invasati*), come in modi più magniloquenti l'Aldrich di *Che fine ha fatto Baby Jane?* e di *L'assassinio di Sister George* e i registi che sul suo modello hanno riciclato, dalle due sponde dell'oceano, le vecchie dive hollywoodiane in dimenticabili e intercambiabili esercizi di truculenza. Intanto, in televisione vecchi registi della leva tedesca, da John Brahm a Gerd Oswald, ripetevano vecchie storie in serie di successo. I titoli da ricordare sono pochi: di David Lowell Rich, ma scritto da Joseph Stefano, lo sceneggiatore di *Psyco*, *Eye of the cat* (*Il terrore negli occhi del gatto*, 1969), con al centro una Eleanor Parker terrorizzata, e si vedrà a ragione, dai gatti; di Harvey Hart *Dark intruder* (Intruso misterioso, 1965), sul versante demoni all'attacco che avrà miglior sorte negli anni Settanta; di Jack Lee Thompson *Eye of the devil* (*Cerimonia per un delitto*, 1966), con una Deborah Kerr che tenta di ripetere l'ambiguità di *Suspense*; e più tardi di William Fraker *A reflection of fear* (*Un rantolo nel*

buio, 1971), ritratto di uno psicopatico di imitazione hitchcockiana, e di Curtis Harrington *What's matter with Helen?* (*I raptus segreti di Helen*, 1971), anche questo più di suspense che di orrore.

A contrastare sul mercato minore gli inglesi della Hammer coi loro eterni *remake* dei successi anni Trenta, è stato però operoso Roger Corman (Detroit 1926) con l'invenzione di una serie Poe in cui Poe entrava poco e con il ricupero dei Vincent Price, Boris Karloff e Peter Lorre del passato: film «gotici», pieni di nebbie, castelli maledetti, tombe scoperchiate, di lente ossessioni colorate e unidimensionali, e in cui la ricerca figurativa, l'ambiente contano più dello stesso sviluppo narrativo. Da *The fall of the house of Usher* (*I vivi e i morti*, 1960, scritto da Richard Matheson) a *The premature burial* (*Sepolto vivo*, 1961), da *The pit and the pendulum* (*Il pozzo e il pendolo*, 1961) a *Tales of terror* (*I racconti del terrore*, 1961, entrambi ancora con sceneggiatura di Matheson), da *The masque of the red death* (*La maschera della morte rossa*, 1964, fotografato da Nicolas Roeg) a *The tomb of Ligeia* (*La tomba di Ligeia*, 1964, scritto da Robert Towne), fino a prendere in giro se stesso in *The raven* (*I maghi del terrore*, 1962), interpretato da Price, Lorre, Karloff e Jack Nicholson. Ha, però, tentato anche un «fantastico» moderno con *The man with X-ray eyes* (*L'uomo dagli occhi a raggi X*, 1963) che avrebbe meritato un budget meno misero. Rivisti oggi, questi film veloci e facili quanto trasandati confermano una dimensione fantastica perfino «misurata» al confronto con l'horror degli ultimi anni.

L'anno di svolta, anche in questo caso, è il '68. Polanski sbarca in America chiamato da William Castle, specialista di horror B, e vi dirige *Rosemary's baby*. Il diavolo si annida a New York e mette incinta Mia Farrow. Per un pezzo sentiremo riparlare di lui e dei suoi figli. In provincia, George A. Romero dirige *Night of the living dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968) e lui pure pianta un puntuto cuneo nel cuore delle certezze americane; nel contempo si spinge, nella visualizzazione dell'orrore, più oltre di quanto non si fosse ancora fatto. I due film hanno alcune cose in comune nonostante la diversità dei mezzi, la colorata e levigata «apparenza» del primo e la bianco e nera, anzi grigio e nera atmosfera di incubo del secondo: ed è l'interesse per il tema della famiglia.

In *Rosemary's baby* c'è una sola coppia, nella *Notte* ce ne sono tante, ma il discorso è simile: il microcosmo della famiglia esprime una mostruosità. Qui un nemico esterno ma che è una produzione dell'uomo (la pioggia radioattiva causata da una sonda spaziale sopra la terra fa tornare alla vita i morti, rendendoli zombi cannibali) assedia in una fattoria isolata un gruppo di persone, un microcosmo alla *Ombre rosse* formato da pacifiche famiglie che esprimeranno, nella reclusione, decisamente il peggio di sé: competizione, smania sessuale, patologia, incesto... Senza possibilità di equivoci, Romero parla di una civiltà che è già cannibalica e orrida, di un'umanità che non merita salvezza. Significativamente, i pochi sopravvissuti sono guidati da un nero.

Anche i suoi film successivi sono esercizi su questi temi: *The crazies* (*La città verrà distrutta all'alba*, 1973), *Martin* (*Vampyr*, 1977), *Dawn of the dead* (*Zombi*, 1978). Produttore di se stesso e attivissimo in vari campi della televisione, ha poi diretto un film di un'ironia ghignante e di eleganza grafica ma non meno «eccessivo» con *Creepshow* (*id.*, 1982). Qui il testo gli è stato fornito dal più noto degli scrittori di horror, Stephen King, che l'ha tratto da una fortunata serie di fumetti macabri, visualizzati con la tecnica dello *split-screen*, non per questo però resi più dinamici. In *Zombi* ha «goduto» della collaborazione di Dario Argento; in effetti, è un film più squilibrato ed effettistico degli altri, ma riposa su un'idea centrale chiarissima: il terreno preferito d'intervento degli zombi cannibali è un enorme supermercato dove si assiste all'orgia consumistica dei clienti, future vittime. Nell'ultima parte della trilogia, *Day of the dead* (*Il giorno degli zombi*, 1985), gli zombi hanno ormai vinto, gli umani sono costretti in un labirintico bunker sotterraneo. Gli effetti cannibalici, i superbi trucchi di lacerazione e sbranamento, si accompagnano a una dimensione più onirica e alla riflessione polemica sulla politica reaganiana della forza e sui suoi miti alla Rambo. Il mondo appartiene ai «diversi». A salvarsi sono soltanto, emblematicamente, uno scienziato-donna e due tecnici di colore, sostenitori di un comportamento razionale, della ricerca di una convivenza con gli zombi.

I bambini, presenti in questi film, coccolato prodotto finale di *Rosemary's*, sono i protagonisti di una serie impressionante di malvagità. La Linda Blair di *The exorcist* (*L'esorci-*

sta, 1973) di William Friedkin verrà abitata dal diavolo e più preti cercheranno di liberarla della sua presenza. Così *Omen* (*Il presagio*, 1976) di Richard Donner e il suo seguito *Damien* (*La maledizione di Damien*, 1978) di Don Taylor sono pesanti variazioni sul tema di Polanski. Un bambino mutante e omicida, nato da una tranquilla coppia piccolo-borghese, anima l'interessante *It's alive* (*Baby killer*, 1974) e il suo seguito *It lives again* (Vive di nuovo, 1978) di Larry Cohen. La Carrie dell'omonimo film di De Palma scopre con le mestruazioni i suoi poteri telecinetici e ne usa per distruggere chi gli sta antipatico. E ci sono altri piccoli criminali o mostri in *Fury*, *Brood*, in *Phantom* (*Fantasmi*, 1978) di Don Coscarelli, e in tanti altri film. Con i bambini, la famiglia. In *The hills have eyes* (*Le colline hanno occhi*, 1977) e nel più psicologico *Deadly blessing* (*Benedizione mortale*, 1981) di Wes Craven, in *Non aprite quella porta*, in *Rabid*, in *Poltergeist*, è un'adunata di mostri. Con i bambini e le famiglie, le case. Quelle di *Burnt offerings* (*Ballata macabra*, 1976) di Dan Curtis, di *Amityville horror* (*id.*, 1979) di un decaduto Stuart Rosenberg, di *Full circle* (*Demonio dalla faccia d'angelo*, 1977) di Richard Loncraine, quella maledetta di *Evil dead* (*La casa*, 1982) di Sam Raimi, quella popolata di presenze e incubi senza fondo, non escluso il Vietnam, di *House* (*Chi è sepolto in quella casa?*, 1985) di Steve Miner ecc. Sono i nuclei stessi della vita associata, candidamente esaltati da tanti film di un tempo o di oggi, a rivelarsi come i pericoli maggiori: il nemico, l'altro, il mostro non viene più dallo spazio o dall'esterno, nasce dal cuore della società, da un interno ribollente e incontrollabile in grado di distruggere, aggredire, trascinare nella sua logica anche i buoni, i rappresentanti della giustizia e del bene; al più, il mostro omicida è un prodotto dei nostri sogni che sono in stretto rapporto con la nostra realtà, come in *Nightmare in Elm Street* (*Nightmare. Dal profondo delle tenebre*, 1984) di Wes Craven.

Raramente questi film hanno una carica liberatoria; lo spreco di sangue ed effetti speciali, il gusto dell'orrido ne fanno perlopiù dei prodotti che finiscono per aderire a ciò che mostrano, di rado espressioni di un gusto artigianale e di un distacco cinefilico, e invece tutti dentro lo scialo dell'orrore contemporaneo, anche quando sono tratti dal visionario Lovecraft (*Re-animator*, *id.*, 1985, di Stuart Gordon). Nei

film di grossa produzione si tende di solito a una finale (e ambiguissima) ricomposizione dell'ordine; il bene *deve* avere il sopravvento. Ma esiste ormai una strabordante serie di film di basso costo per circuiti semispecializzati, nella quale ogni difesa è abbattuta, ogni controllo o rimozione negata. E rapidamente i migliori o più abili dei registi del basso costo sfociano sul grosso prodotto, alcuni senza rinnegarsi, altri (Raimi, Hooper, Wes Craven) appiattendovisi. Eppure, in questo flusso di sangue e decapitazioni, sventramenti, crani mai del tutto spolpati, lentissime ed efferate agonie, trucchi truculenti (tipo gli *slasher films*, i film-accetta della serie *Friday the 13th*, *Venerdì 13*), ci sono film il cui interesse non è solo psicanalitico o sociologico, e piccoli «maestri» vi si sono rivelati la cui tematica non è gratuita e il cui talento non è secondario. S'è detto di George A. Romero. Si è citato Larry Cohen, di cui va ricordato anche *Demon* (Demone, 1976) che, con un protagonista bisessuato, usa del thriller e della fantascienza in una polemica dal fondo antireligioso. E un caso a sé è ancora Brian De Palma.

Tutti sono abbastanza giovani, nati verso la metà degli anni Quaranta. John Carpenter (Bowling Green, Illinois 1948) aspira al western, ma non è più tempo di western. Dopo esperienze negli short e soggetti passati ad altri, debutta con *Assault on Precinct 13* (*Distretto 13, Brigata della morte*, 1976), un poliziesco che vede i poliziotti (e i loro, a diverso titolo, «clienti») asserragliati in un commissariato di periferia come cowboy dagli indiani. E gli indiani sono quelle bande giovanili che Walter Hill farà presto protagoniste assolute di *I guerrieri della notte*: lì viste in chiave iperrealistica, qui elementi di una classica narrazione che ha un suo morbido e padroneggiato crescere di tensione e un'attualissima freddezza e invenzione. Densi di riferimenti al cinema classico sono anche *Halloween* (*Halloween, la notte delle streghe*, 1978) e *The fog* (*Fog*, 1980). Dopo *Escape from New York* (*1997: fuga da New York*, 1981), di grandi e ambigue ambizioni, nella sua rappresentazione di una Manhattan ghetto-carcere speciale isolata da alte mura e di un eroe iperspecialista che vi porta «ordine», ma è anche contro un sistema di repressività ormai allo stato puro, *The thing* (*La cosa*, 1982) è un sottile rifacimento del vecchio film di fantascienza di Christian Niby (ma prodotto e supervisionato da Hawks) *La «cosa» da un altro*

mondo (1950). Si tratti di horror o di *science-fiction*, egli sembra concentrare i suoi testi su un nemico che è ormai indifferentemente esterno o interno perché è comunque un prodotto della mente, esemplificazione e concretizzazione di una paura che viene da dentro. Non più un invasore nemico da distruggere nella logica di Hawks e della vecchia fantascienza, ma qualcosa di meno tangibile e definibile: il rimosso e l'inconscio di una civiltà, la sua notte, il suo underground, la sua parte maledetta: la sua paura. Discorsi che vanno oltre il «genere» in cui Carpenter era allora costretto.

Christine (*Christine, la macchina infernale*, 1983), su un teenager innamorato, posseduto da una vecchia, «umana» e criminale auto, un'altra «cosa» indistruttibile, appare più «infantile» e freddo, anch'esso tratto da Stephen King. Quello di King è nome che è ricorso (e ricorrerà) più volte a proposito dell'horror. Ancor giovane (Portland 1947), ha sfornato tutta una serie di bestseller, una decina dei quali sono passati allo schermo: *Carrie* (De Palma), *Shining* (Kubrick), *Le notti di Salem* (Hooper), *Cujo* (1982, di un Lewis Teague specialista in animali temibili, qui un cane, prima un *Alligator*), *Zona morta* (Cronenberg), *Grano rosso sangue* (*The children of the corn*, 1983, del mediocre Fritz Kiersch), *Fenomeni paranormali incontrollabili* (*Firestarter*, 1984, di Mark Lester, più inquietante e sociale), *L'occhio del gatto* (*Cat's eye*, 1985, ancora di Teague, ma soprattutto ricca e mediocre produzione De Laurentiis) ecc., oltre al testo originale di *Creepshow* (Romero). Assai «visivo» e adatto alle esercitazioni formali dei cineasti, capace di variare su tutta una gamma di temi fantastici, è oggi forse il campione di una «cultura popolare» nutrita di film di genere, di serie B, e che al cinema non poteva che tornare. Infine, lui stesso ha esordito nel cinema dirigendo per De Laurentiis *Maximum overdrive* (*Brivido*, 1986), ennesima ed epidermica variazione sulle macchine che si ribellano e uccidono. King ha però anche fornito il ben diverso soggetto, a mezzo tra paura e autobiografia, di *Stand by me* (*id.*, 1986) che il giovane Bob Reiner, figlio di Carl, ha spostato su un versante letterario di alta tenuta, di un'avventura di fine adolescenza nei tardi anni Cinquanta che, grazie a una bella e variata e ben scandita sceneggiatura, diventa un insolito racconto d'iniziazione all'età adulta, viaggio di scoperta della morte.

Come in Carpenter, quello non ancora normalizzato dei viaggi salvifici con l'alieno (*Starman*, *id.*, 1984) e delle avventure colorate nei misteri della mitologia cinese (*Big trouble in Little China*, *Grosso guaio a Chinatown*, 1986), l'orrore nasce dal di dentro anche nel canadese David Cronenberg (n. 1943). Sono suoi *They came from within* (Vennero dall'interno) dal titolo rivelatore poi mutato in *The parasite murders* (*Il demone sotto la pelle*, 1975), *Rabid* (*Rabid, sete di sangue*, 1977), *The brood* (*Brood la covata malefica*, 1979), *Scanners* (*id.*, 1980). I vampiri sono in casa e di casa (*Rabid*); un parassita si annida sotto la pelle e provoca inconcepibili frenesie sessuali (*Il demone sotto la pelle*); uno scienziato pazzo produce piccoli mostri assassini e privi di ombelico e piaghe purulente nei suoi pazienti, insorgenze della loro psiche (*Brood*); extrasensoriali in grado di far scoppiare il cervello del prossimo sono organizzati da uno scienziato teso alla conquista del mondo (*Scanners*): con furia sessuofobica e misogina e con un compiacimento dell'orrido sconfinato, Cronenberg fa letteralmente scoppiare corpi e cervelli, colpevoli forse di amare la vita. Una svolta, sul piano tematico, è costituita da *Videodrome* (id., 1982), viaggio nell'orrore reale dei media in cui un produttore televisivo si trasforma in videoregistratore e in suo esecutore criminale, e poi anche sul piano di una scrittura «dura» ma controllata, da *Dead zone* (*Zona morta*, 1983) dove un «diverso», un insegnante incidentato e invaso da plurime «visioni», si dà uno scopo etico-politico, impedire ingiustizie e disastri come l'elezione a presidente degli Stati Uniti di un politico demagogico che pre-vede scatenerà la guerra nucleare. *The fly* (*La mosca*, 1986), poi, riprendendo un vecchio film del '58 di Kurt Neumann, *L'esperimento del dottor K.*, affronta il tema della metamorfosi a vaghe risonanze kafkiane. Prodotto come *The elephant man* da Mel Brooks, è un raro caso di horror che declina verso l'angoscia esistenziale, un horror originale in cui il mostro genetico non cancella l'uomo, in cui i trucchi e gli effetti del *genere* si combinano con le raffinatezze di stile di un apologo di diversità, di separazione, di condanna alla solitudine.

Tobe Hooper (n. 1944), venuto da un lungo tirocinio alla TV, ha diretto *Eggshells* (Gusci d'uovo, 1972) che non conosciamo, e *The Texas chainsaw massacre* (*Non aprite quella porta*, 1974) tra terrore per il «selvaggio» e incubo da casa

maledetta, *Death trap* (*Quel motel vicino alla palude*, 1976) con un caimano che divora gli ospiti del motel, *Salem's lot* (*Le notti di Salem*, 1979), da Stephen King che ne ha tessuto grandi elogi specie nella versione di serial televisivo di quattro ore, e infine *The funhouse* (*Il tunnel dell'orrore*, 1980), un *freak show* di labirinti e fughe senza scampo che è il suo film più risolto, grazie a un campionario di esemplari degni delle pagine di Fiedler e a un uso notevole delle maschere (di Rick Baker, quello di *Alien*), e *Poltergeist* (1982), prodotto e scritto da Spielberg, che è quello più ambizioso. Hooper tende al sovraccarico grottesco, all'accumulo baracconesco, alla citazione rovesciata: a costruire macchine di angoscia e carneficina esplicitata. Se le situazioni-base sono normali, negli sviluppi le mura protettive della casa, dell'ambiente chiuso si rovesciano in barriere claustrofobiche ché in esse avviene l'irruzione del «fantastico», del «mostruoso». In *Poltergeist*, a ragione considerato l'altra faccia di Spielberg pure nel rispetto dell'invasione dell'ordinario da parte dello straordinario, questo viene dalla televisione, risucchiatrice di bambini secondo una bella idea efficacemente visualizzata. Poi, a essere risucchiato nelle spire della grande produzione (la Cannon di Golan e Globus), è lui stesso con i gratuiti e banali *Lifeforce* (*Space vampires*, 1985), *Invaders from Mars* (*Invaders*, 1986) e *The Texas chainsaw massacre II* (*Non aprite quella porta - parte 2ª*, 1986).

Joe Dante (n. 1948) è un allievo di Corman, gira film di basso costo e più tradizionali. Sopperisce però agli scarsi mezzi con un'abilità tecnica notevole, e le sue morali sono anch'esse, come in Corman, più nella tradizione e hanno qualcosa di più «simpatico»: in *Piranha* (*Piraña*, 1979), per esempio, ci sono riferimenti politici assai chiari; in *The howling* (*L'ululato*, 1981), la mostruosità del lupo mannaro richiede, perché la specie sopravviva, che la sessualità si esprima. Più semplice, più legato a modelli passati, Dante sa riproporre nell'horror un terreno dagli altri trascurato o abbandonato, quello del mito. Il che, una volta passato alla grande produzione, fa anche la forza del suo episodio, il più inquietante e suggestivo nel ricorso ai fumetti «neri», di *Twilight zone* (*Ai confini della realtà*, 1983), derivato dalla notissima serie televisiva attraverso cui molti di questi registi scoprirono il fantastico e le sue possibilità. Il suo bambino malvagio che ha il potere di materializzare le sue fantasie, ribalta l'ideologia del fanciullino di Spielberg, nel cui fiacco episodio i vecchi si salvano perché sanno tornare bambini. E l'abile, fortunato *Gremlins* (*id.*, 1984), in cui osceni animaletti maligni distruggono la serenità di un Natale provinciale, cita e rovescia Capra, Disney, Spielberg stesso, oscilla tra satira nera, *fantasy*, morale ecologica di ritorno a un ordine naturale, ma forse più dentro alle paure che al «sogno» americano. Quel sogno bonariamente ironizzato nella favola teenager *Explorers* (*id.*, 1985), con i suoi piccoli alieni teledipendenti.

David Lynch (Missoula, Montana 1946) ha subito dato un impressionante *Eraserhead* (*E., la mente che cancella*, 1975), che descriveva in modo surreale e orrorifico le ossessioni di un catatonico in un mondo brutto come in un film di Morrissey, di un'allucinazione che sprofonda negli abissi dell'inconscio. Frutto di anni di lavoro amatoriale con un gruppo di amici, era di un'ipnotica suggestione e di una coesione che non aveva bisogno di effetti speciali e divenne un *cult-movie*, un modello nel suo genere insuperabile. Ricuperato nel «cinema maggiore», Lynch ha fatto seguire un più «sociale» *The elephant man* (*id.*, 1980). In una dickensiana Londra vittoriana, mirabilmente presente nei suoi ambienti e ceti, il suo «uomo elefante» è un fenomeno da baraccone, sofferente di esserlo, ma la simpatia del regista sfocia in un sentimentalismo a tratti ricattatorio. È comunque un tentativo rigoroso e controcorrente di ridare ai mostri un volto, quello dell'«altro», del «diverso». Poi ha non poco deluso in *Dune* (*id.*, 1984) alle prese con la complicata cosmogonia mistico-galattica-medievale della saga di Frank Herbert, ma soprattutto con l'arido, burocratico gigantismo di De Laurentiis. Pur in una narrazione farraginosa, Lynch conferma però, grazie anche agli stupefacenti vermoni inventati da Carlo Rambaldi, la sua predilezione visionaria che si rifà all'estetica del cinema muto, il suo gusto per l'immaginario perverso, l'anormale e il mostruoso, di cui propone tutta una gotica galleria di figure. E *Blue velvet* (*Velluto blu*, 1986) è il viaggio di un giovane nel regno del Male, in un sottomondo di vizio in cui campeggiano un'innocente perversa Isabella Rossellini e un Dennis Hopper gangster sadico da grandguignol. Torbido, bizzarro, affascinante, non vale tanto per la sua capacità di esplorazione minacciosa delle superfici di una provincia ordinata,

quanto per l'esibizione grottesca dei suoi materiali in apparenza da *noir*, in realtà espressione di ossessioni, sogni, desideri profondi che fanno di Lynch il nome più nuovo e originale dell'ultimo cinema americano.

Come ha fatto con Lynch, la grande produzione ha tentato di ricuperare l'horror nel grande circuito. In genere, con risultati mediocri: *The entity* (*Entità*, 1982) di Furie, il brutto *Phobia* (*Fobia*, 1980) di Huston, il *Dracula* (*id.*, 1979) di uno scadente Badham, *The sentinel* (*Sentinel*, 1977) del tronfio Winner, ne sono alcuni esempi, ma c'è stato anche un Dracula nero di William Crain (*Blacula*, *id.*, 1972) ecc. Paul Schrader ha tentato il *remake* di *Il bacio della pantera* di Tourneur (*Cat people*, 1982), giocando sui temi del nuovo horror (il mostro che è in noi, il corpo, la sessualità) e premendo in modo originale sull'orrore dei sentimenti, la loro contraddittoria ed esplosiva tensione, purtroppo con esiti espressivi non sempre all'altezza delle intenzioni. Specularmente, molte sono state le parodie, da quella di Morrissey a quella di Dragoti (*Love at first bite*, *Amore al primo morso*, 1979). Meglio di tutti John Landis, dopo il giovanile e *cinéphile Slok*, ha saputo coniugare orrore e ironia, paura e buffoneria, in *Un lupo mannaro americano a Londra*, trucchi sagaci di Rick Baker che riesce nell'exploit di trasformare il giovane protagonista in lupo mannaro in piena luce, sotto gli occhi dello spettatore.

L'indipendente John Waters (il suo maestro e predecessore, Hershell Gordon Lewis, ha girato molti filmetti horror tutti basati sul sovraccarico che spinge al comico) ha fatto l'horror più quotidiano di tutti, in film popolati di «mostri» veri come il massiccio travestito Divine, che fanno del disgusto la loro bandiera. Un gran gioco del perverso e del vomitevole, volutamente destinato a provocare nel pubblico una reazione di schifo. Si ride, vedendo i suoi film, invero disgustosissimi, ma si è sempre sull'orlo della reazione isterica: ed è questo che Waters vuole che accada.

Riassumendo: il nuovo horror sta abolendo il concetto stesso di fantastico, tanto riporta alla realtà — con tutti i trucchi o le verità possibili — l'ambito dell'orrore; sia psicologico sia esterno, esso nasce da una quotidianità degradata, sovente ignobile; accentua nel corpo l'origine dei mali e l'esplosione del male; non teme il ridicolo; è comunque una

proiezione vistosa di fantasmi sociali vieppiù vicini. Da esso nascono talenti che a volte sono destinati a restare nel genere e ad autodivorarsi in esso, ma a volte possono anche tentare e forse dire di più.

Sarà anche il caso, a questo punto, di ricordare altre «oltranze» corporee, quelle del cinema pornografico, che costituisce una fetta importante del cinema per pubblici marginali in tutto il mondo occidentale. La sua ripetitività e la sua obbligata mediocrità esimono dal parlare di «autori» e interpreti. Basti citare per tutti i nomi di Russ Meyer e di Gerald Damiano, i più celebri. Il primo ha sfondato molte porte, a partire dalle prime prove attorno al '60, imponendo il *nudie* e giungendo fino alla grossa produzione hollywoodiana con *Beyond the valley of dolls* (Oltre la valle delle bambole) nel 1969, in anni di aperture anche strambe. I suoi titoli più noti sono però *Vixen* (Una volpe, 1968) e *Supervixens* (Supervolpi, 1975), esempi di *soft-core* (cioè film in cui l'atto sessuale è simulato, al contrario che negli *hard-core*) nei quali ha proposto un'assai indigesta commistione di pesante humour, di violenza e di sesso che ha alla base un inaspettato tipo di moralismo tutto americano (come spesso negli horror), calvinista e razzista. La carne è triste, nei film di Meyer, e non pare debba portare alla fine a nessuna liberazione. Più spregiudicatamente Gerald Damiano ha imposto l'*hard-core* senza rinunciare a nulla. Il suo *Deep throat* (*La vera gola profonda*, 1972) è il capofila nel cinema pornografico americano, costò venticinquemila dollari e ne incassò sei milioni. Il successivo *The devil in miss Jones* (Il diavolo in miss Jones, 1973) è altrettanto famoso, e i due insieme rappresentano una sorta di manuale tecnico per gli autori di questo particolarissimo genere. Hanno il vantaggio di mescolare al sesso una certa dose di humour che li rende non del tutto ossessivi e noiosi come le loro migliaia di seguaci per tutti i gusti, ma non per tutte le fantasie.

Brian De Palma

Il cinema di De Palma (Newark, New Jersey 1940) è esemplare del rapporto tra cinefilia e sistema dello spettacolo nella generazione affermatasi con gli anni Settanta. Amico di

Scorsese, Coppola, Schrader, Lucas e tutti gli altri, De Palma se ne differenzia per il tentativo di rivisitare i generi in una chiave eminentemente voyeuristica (attratta da tutte le possibilità che la tecnologia offre all'immagine contemporanea) e per una predilezione, che ne è conseguente, per i loro contenuti più «bassi». Non che non abbia cose da dire, ma preferisce ripetere (perfino copiare), personalizzando soltanto nelle commistioni, nei sovraccarichi, nell'esplosione delle latenze.

Dopo studi di cibernetica ed esperienze amatoriali (cinema e teatro) egli esordì con *The wedding party* (Festa nuziale, 1963-66), che aveva due semidebuttanti d'eccezione, De Niro e Jill Clayburgh, e con *Murder à la Mod* (Delitto alla Mod, 1967), «elenco» di piccoli fatti che preludono a un crimine. *Greetings* (*Ciao, America!*, 1968) e *Hi, Mom!* (*id.*, 1970) furono un piccolo e significativo dittico, dai liberi e aspri modi nouvellevagueschi, su tre amici newyorkesi negli anni del Vietnam. In fondo, tra commedia e analisi sociale realistica e, specie il secondo, già pienamente cinemaniaci, con un protagonista cineoperatore malato di voyeurismo cinematografico. Il loro relativo successo lo fece chiamare dalla Warner per una commedia che gli fu tolta a lavorazione iniziata per le libertà che si prendeva sulla sceneggiatura, e da allora De Palma o ha prodotto i suoi film con combinazioni indipendenti o si è garantito contrattualmente il loro controllo.

Sisters (*Le due sorelle*, 1972) si rifaceva a *Psyco* e a *La finestra sul cortile*, ma senza dimenticare altre strizzate d'occhio ad altri modelli: era una storia di terrore vagamente parapsicologico, in cui l'occhio in tutte le sue possibilità (l'occhio della giornalista protagonista, quello della cinepresa, e i più occhi contemporanei dello *split-screen*) spingeva già all'estremo il coinvolgimento dello spettatore nell'ottica del regista. Il successo presso il pubblico giovanile gli venne però con *Phantom of the Paradise* (*Il fantasma del palcoscenico*, 1974), delirante opera-rock su un «fantasma dell'opera» assai faustiano, violenta fino alla provocazione. Divenne un *cult-movie*, come *Obsession* (*Complesso di colpa*, 1976), sceneggiato da Schrader ma con una conclusione riscritta da De Palma. Qui il modello era *La donna che visse due volte*, accentuato dalla musica sinuosa e drammatica di Bernard Herrmann. *Carrie* (*Carrie, lo sguardo di Satana*, 1976) era la storia di un'adolescente che si serve di poteri telecinetici per sfogare un'aggressività sessuale irrisolta. I suoi effetti erano trascinanti e insoliti, e lo spettatore vi assisteva in un crescendo di affascinata angoscia.

The fury (*Fury*, 1978) riproponeva telecinesi e telepatia in un intreccio a sfondo politico, come a sfondo politico sarà quello di *Blow-out* (*id.*, 1981), omaggio stavolta al *Blow-up* di Antonioni ma con la sostituzione, come suo perno, dell'ingrandimento sonoro a quello fotografico. Più che mai hitchcockiani e di un superiore manierismo sono *Dressed to kill* (*Vestito per uccidere*, 1980) con un giovanissimo protagonista esperto in teleobiettivi e microfoni-spia — la prima scena del film era lunghissima, esercizio di «pedinamento» registico di una donna in un museo, guatata dal criminale con gli occhi della macchina — e *Body double* (*Omicidio a luci rosse*, 1984) che reambienta *La finestra sul cortile* e *La donna che visse due volte* nel mondo basso dell'*hard-core*, gioco di delitti sul set e delitti in diretta, di voyeurismi e di pedinamenti, di corpi doppi e di personaggi che *rinascono*. *Home movies* (id., 1979) era stato, ancor prima, un filmetto girato da De Palma con i suoi allievi di un corso di regia, commediola sul cinema, sovraccarica di rimandi e di omaggi come lo sarà, con più gusto dello spiazzamento, *Wise guys* (*Cadaveri e compari*, 1986), *black comedy* gangsteristica d'ambiente italo-ebraico. *Scarface* (*id.*, 1983) rifà il classico di Hawks nella corrotta Miami dei nostri anni e degli esuli cubani, seguendolo punto per punto ma estremizzando fuor di misura ciò che già era estremo nel film del 1932.

A De Palma non interessa la misura, né intende certo denunciare le capacità di manipolazione dei media e del cinema in particolare. Questa manipolazione è anzi la sua passione. Egli sembra interessato a offrirci con estetica amoralità un catalogo di pulsioni, desideri e perversioni, esplicitando ciò che nei generi era nascosto. Rilegge il cinema che più ha amato, che più gli sembra congeniale e che più si presta a nere dilatazioni e mescolazioni, e da quello riscopre figure più lontane, il doppio e il sangue, Dorian Gray e Caligari, metamorfosi e reincarnazioni, Belle e Bestie, poteri occulti e stati anormali, in una perpetua allegoria della visione che si sfrena nelle possibilità dell'obiettivo e dell'immagine cinema-

tografica. Ma in fondo non fa che procedere a un enorme *remake*, rifà e rimostra e sovraccarica, con un fondo di humour assai interno. In questo è spesso acuto e intrigante, ma ancor più spesso gratuito e, alla fine, stancante, come ogni virtuoso fine a se stesso.

Il cinema indipendente

Il dato più appariscente del cinema indipendente degli anni Ottanta è la sua forma diffusa, diffusa come centri, da New York a Los Angeles, a Boston, a Baltimora, e diffusa come generi, dalla new wave all'horror serie B, dal punk-film all'iperviolenza urbana, ai demenziali, ai *cult-movie* di mezzanotte, ai film dei/sui chicanos e neri. Questi cineasti appartengono a un'area marginale di gente che ha alle spalle esperienze alternative (e «alternative» può essere inteso in ogni senso: politico o sessuale, musicale-artistico o etnico), o è appena uscita dalle università di cinema, oppure viene dalla gavetta professionale, da lavori con persone come Corman, un piede dentro e un piede fuori Hollywood; insomma, un grande serbatoio di potenziali talenti, magari usati domani (se non già oggi) dall'industria. Sono il rimosso di Hollywood. Rappresentano ciò che Hollywood per ora non rappresenta —ma può e sa ricuperare, se ogni *major* distribuisce ogni anno una decina di film di case minori e di indipendenti. Il valore essenziale, che sembra accomunare queste sparse esperienze, è quello assai pragmatico del mercato, cioè la costruzione di oggetti di successo con bassi budget (il costo può variare da 100 mila a 2 milioni di dollari); per farlo, mettono a frutto la propria diversità, il fatto di essere estremi o autentici o di un'inquietudine meno adulterata.

Hollywood come sogno da raggiungere o come mostro da esorcizzare. I possibili integrati e i rarissimi irriducibili, appunto. Se queste esperienze hanno sempre, oltre gli esiti artistici, un valore sociologico, oggi esso va ricercato, più che in ciò che filmano (l'«altro» mondo, quello irregolare, la deformità, il male, i non-valori), in un mutamento generazionale nel modo di concepire il cinema, poi sintomatico di un clima culturale e sociale. Questo clima è quello di un'assenza di ogni forma di controcultura come progetto generale, sia

esso politico («cambiare il mondo» com'era stato per Robert Kramer e il *movement*) o esistenziale ma intenzionato di valenze liberatorie come con i Mekas e il *new american cinema*. Ciò che sembra più fuori gioco è, non a caso, proprio l'aspetto di ricerca linguistica, la distruzione del linguaggio narrativo, comunicativo, spettacolare, e la proposta di un'altra visione, che caratterizzava l'underground. I nuovi «indipendenti» non sono Warhol, Brakhage, Snow; nella maggioranza, essi sono piuttosto i nipotini di Lucas, Carpenter, Lynch o John Landis, cioè di coloro che hanno introdotto a Hollywood interessi e sensibilità diversi. Possono, cioè, essere considerati la parte ai margini del sistema produttivo americano, quindi la più libera, ma estranea a ogni mito di cultura autonoma o di radicale alternativa.

In margine ai generi

Difficile seguire nelle sue innumerevoli e concorrenziali manifestazioni questa produzione provinciale oltre che californiana e newyorkese. Ogni film è un caso a sé. Diverse e perlopiù precarie sono le fonti di finanziamento: piccoli *producers*, stazioni televisive, fondazioni, privati, musei (specie per gli «artisti»), enti statali, il canale federale PBS, i sindacati (i documentaristi militanti) ecc. Alcuni (Jarmush, Ahearn, Bette Gordon) sono stati aiutati dalla televisione tedesca ZDF e da capitali europei. Poi, ci sono le scuole di cinema. Lucas e Coppola, Scorsese (*The big shave* fu fatto come film-tesi alla New York University) e Lynch (*Eraserhead* alla Academy of Fine Arts di Filadelfia): esiste ormai tutta una tradizione di film e autori venuti da queste scuole e poi passati a Hollywood o, più o meno volutamente, rimasti nell'ambito del cinema indipendente; ed esiste tutta una varietà di insegnanti e di «maestri» che hanno influenzato le esperienze creative, Shirley Clarke all'UCLA, Hollis Frampton a Buffalo, Godard e Gorin e poi Robert Kramer a San Francisco ecc. È una produzione impossibile da valutare e spesso da vedere, ma di essa si può almeno citare il caso straordinario di *We can't go home again* (1973) che Nicholas Ray realizzò con i suoi studenti all'Harpur College su una figura (in fondo, la propria) di Maestro e di Padre destinata alla morte, al suicidio, tratta-

ta a più livelli di realtà e *fiction* e con un linguaggio sperimentale e multimediale.

Ciò che ha in comune un'ampia zona di film indipendenti è la cura artigianale, la professionalità con cui maneggiano il *B-movie*, i generi bassi che più si prestano al calco, al rifacimento in chiave inconsueta ma pur sempre interna alle norme narrative hollywoodiane, se non televisive. Esempi possibili tra i tanti: i tradizionali film «di sinistra» di Bobby Roth, tra cui *Mystique* (Mistico, 1980), cronaca dall'interno di un alienante corso di selezione per alti manager; i gialli di Walter Ungerer (*The animal*, L'animale, 1977), Jonathan Sarno (il «fantastico» *The kirlian witness*, Il testimone, 1978), Mark Reichert (l'ossessivo *Union City*, 1979, da Cornell Woolrich); il western *Plainsong* (Canto gregoriano, 1982) di Ed Stable; gli stessi lavori dei citati Jaglom, da *Can she bake a cherry pie?* (Sa fare una torta di ciliegie?, 1983), una «commedia di solitudine» con Karen Black, a *Someone to love* (Qualcuno da amare, 1987), seduta psicanalitico-artistica di gruppo in cui compare per l'ultima volta Orson Welles, saggio e geniale nei suoi paradossi. Demme (*Fighting mad*, Lotta all'ultimo sangue, 1977, con Peter Fonda preso nei duri conflitti rurali), Kagan il cui *Katherine* (1975) s'impernia su una *radical* tentata da una poco credibile lotta armata e ha per interpreti Sissy Spacek, Art Carney, Henry Winkler, Jost con *Angel City* (1976-77) e *Chameleon* (*Camaleonte*, 1978), espressionistico ritratto di uno spacciatore di droga che divenne un vero *cult-movie*. Degno d'interesse è Rick King con i suoi film giovanili d'azione criminale e carceraria *Off the wall* (Via dal muro, 1977) e *Hard choices* (Scelte difficili, 1983). Come King, viene dal Tennessee Marius Penczner il cui *I was a zombie for the* FBI (Ero uno zombi per l'FBI, 1983) è un'abilissima e acuta parodia cinefiliaca dei film anticomunisti degli anni Cinquanta. Il cinema nero degli anni Quaranta è invece il retroterra di *Blood simple* (*id.*, 1985), diretto da Joel Coen, scritto e prodotto dal fratello Ethan, aguzzo thriller ricco di umori velenosi che narra una sordida storia di delitto e castigo sullo sfondo di un livido angolo di Texas; ancor più una cinefilia onnivora, tutta una mistura di generi è messa frutto con particolare originalità e inventiva in *Raising Arizona* (*Arizona Junior*, 1987), eccentrica, velocissima commedia su una strana coppia — un rapinatore e una poliziotta che rapiscono un bambino non avendone di propri —, ma, caso raro, in questi due fratelli di Minneapolis c'è al fondo uno humour acido, una amoralità alla Billy Wilder che investe modelli e strutture essenziali della società americana, come quelli relativi ai legami familiari, e che promette insoliti sviluppi. La musica, infine, ovviamente un polo determinante nell'ispirazione dei registi indipendenti, si veda solo il peso primario avuto dal rock nell'origine e negli sviluppi della *new wave*. Della miriade di prodotti perlopiù a circolazione specializzata, vanno almeno ricordati *Rockers* (1977), musical antropologico sul reggae giamaicano di Theodoros Bafaloukos, e *Stop making sense* (*id.*, 1983) di J. Demme, efficacemente immerso nell'«esperienza» di un concerto dei Talking Heads. Connessi a questo universo sono due ben diversi documentari, *Another state of mind* (Un altro stato d'animo, 1983) di Peter Stuart e Alan Small che segue la tournée di due gruppi punk e ne elucida con onestà valori e confusioni, e l'irritante *Koyaanisqatsi* (*id.*, 1982) di Godfrey Reggio, con la sua artificiosa «poesia» in chiave mistico-apocalittica contrappuntata dal jazz-rock di Philip Glass.

L'horror e Waters

Ancor più diffuso è il gusto per l'horror, del resto coerentemente con un cinema che ama ed è costretto a puntare sul «diverso», sull'eccesso, sul deforme. È il terreno privilegiato per la cinefilia e per ogni tipo di lavoro di dilatazione, di esasperazione, il cui modello sul piano produttivo come su quello narrativo resta quello della Factory Corman. E in questo genere, spesso contaminato con altri ingredienti (demenziale, *science-fiction*, musical pop-rock), si sono fatti le ossa i Joe Dante, Arkush, lo stesso Sayles. A Pittsburgh, George Romero aveva fatto nel '76 *Martin*. Si possono ricordare i più o meno cormaniani Larry Cohen, Robert Butler, Jack Solder, Lewis Teague, Abel Ferrara, William Lustig, già citati, il Charles Kaufman della variante «country» *Mother's day* (La giornata della mamma, 1980), i macabri riti infantili di *Pleasantville* (id., 1976) di Vicki Polon, poi sceneggiatrice di *Girlfriends*, e quelli di *Last rites* (Ultimi riti, 1978) di Joan Vail Thorne, il brutto ma curioso *Bloodsucking freaks* (Mo-

stri vampiri, 1981) di Joel Reed, in cui un critico saccente è torturato e ucciso in scena, gli incubi metafisici di *Nomads* (*id.*, 1985) di John Mc Tiernan, uno dei pochi a giocare con talento su una paura di atmosfera più che sugli effetti cruenti ecc., tutti nomi magari sostituibili con altri non noti in Europa. Da questa zona è nato il fenomeno del film di mezzanotte, moda che si è rivelata un'accorta forma di sfruttamento economico, aperta nel '75 con lo strepitoso successo di *Rocky horror picture show* (*id.*). Possono essere film brutti, sgangherati, e sovente lo sono, ma ciò che cercano è altro, l'oltranza, lo shock, il «caso», e il culto dei fans.

In ciò spicca John Waters (n. 1946) con il suo enorme Divine, un travestito di 150 chili. Di Baltimora, la provincia più cattolica, egli va più in là di tutti nel cinema-spazzatura inteso nel suo senso oltre la norma e la normalità, nell'esibizione di mostruosità, schifo, violenza sessuale, aberrazioni, e nella costruzione di un personaggio con un forte e padroneggiato senso della «teatralità» tra shock, oltraggio, grottesco e humour. Ché il suo azzeramento di valori e stili è, da un lato, sostenuto da una carica visionaria e da un'angosciosa irrisione, dall'altro da una fredda coscienza delle leggi dello spettacolo. *Mondo trash* (*id.*, 1969) è un film irraccontabile, senza una trama conseguente, blasfemo e irridente, con Divine che muore ammazzato tra porci che si accoppiano al suono di Wagner. *Multiple maniacs* (Vari maniaci, 1970) sguazza negli orrori di un circo dell'orrore. In *Pink flamingos* (Fenicotteri rosa, 1972), che resta il suo film più estremo e a suo modo tragico nella perversione, due famiglie si contendono a «colpi» sempre più duri il titolo di coppia più schifosa del mondo. *Female trouble* (1974) è la storia abbrutita di Divine via via stuprata, mistica, sadica, giustiziata sulla sedia elettrica. In *Desperate living* (*Nuova punk story*, 1977) sono riuniti tutti gli esseri più pazzi e criminali d'America in una bidonville soggetta alle stesse leggi di potere e dipendenza del mondo «civile». È nella logica di un cinema di questo tipo la condanna a spostare sempre più in là i propri confini, a rincarare la sua «scandalosità». Di eccesso in eccesso, di scatologia in perversione, esso rischia di essere legato all'invenzione di atti estremi sul terreno del repellente. Si arriverà così alla vera cacca di cane mangiata da Divine in *Pink flamingos*, alle puzze di *Polyester* (Poliestere, 1981), conosciuto come primo film in

odorama più che non come *mélo* demenziale su un Divine casalinga che sogna il Principe Azzurro ed è da esso (che altri non è se non l'ex partner di tante donne fatali, Tab Hunter, nella parte di un proprietario di un drive-in d'essai durasiano) riscattato dalla sua miseria e squallore senza fondo.

Da Sayles a Cox

Waters è senza dubbio un cineasta del tutto indipendente. Altri, pur dentro ai canoni linguistici e a un'impostazione del rapporto con il pubblico che rifugge da intenti di rottura, perseguono un'idea di film indipendente come luogo di libertà e di espressione d'autore. Di Jon Jost, di Jonathan Demme s'è già parlato. Smussato è il peso dei generi, subordinato ad altri interessi. Un buon racconto rurale alla Caldwell in anni Trenta proibizionistici è *Gal young un* (1979) di Victor Nunez, tra *moonshiners* (contrabbandieri di whisky), sudisti e matrimoni d'interesse. Nello Wyoming d'inizio secolo si trasferisce per sposare un *farmer* la vedova di *Heartland* (Terra del cuore, 1980) di Richard Pearce, *docu-drama* naturistico basato su lettere e testi d'epoca. In «presa diretta» e senza pietismi è visto il giovane ed emarginato operaio di Boston di *Billy in the lowlands* (Billy nei bassopiani, 1979) di Jan Egleson. Di gusto «gay» e «camp» è *The curse of Fred Astaire* (La maledizione di F.A., 1982) di Mark Berger, sogno di un grasso Faust attore di danzare come Astaire. Di taglio avanguardistico è la curiosa, e alla fine un po' deludente, immersione nel mito celestiale che Diane Keaton ha tentato in *Heaven* (Paradiso, 1987).

Più forza narrativa o intellettuale si ritrova in altri e assai diversi film. *Eating Raoul* (Mangiare Raoul, 1982), del californiano e cormaniano Paul Bartel, è una commedia nera ben costruita, incisiva senza ricorrere a effettacci, in cui una raffinata coppia piccolo-borghese attira e uccide a padellate pervertiti sessuali che un chicano piazzerà come cibo per cani. Alexander Rockwell richiama per alcuni aspetti Herzog per la sua visionarietà applicata a un mondo di marginali, pur dentro a non poco *déjà vu* simbolico-fantastico: in *Lenz* (id., 1981) il senso di estraneità, derivato dal personaggio di Büchner, è celato in una minuziosa, inquietante New York

dei rifiuti; in *Hero* (Eroe, 1983), il viaggio-fuga in un deserto che è natura e metafora ha il merito di introiettare miti, realtà, condizioni esistenziali americane, invece di operare sulla memoria cinematografica come è di molto cinema giovane. E *Feedback* (Ripiegare, 1977) di Bill Doukas traspone in forma dispersa il kafkiano *Processo* tra i diseredati di New York, cioè in un'attuale condizione di precarietà e minaccia. Lech Kowalsky invece la documenta direttamente nell'agghiacciante e serratissimo *Gringo* (id., 1985), seguendo nell'inferno di Alphabet City uno spacciatore di eroina. Da parte sua, con il più disteso *Last night at the Alamo* (L'ultima notte all'Alamo, 1983), ossia l'ultima notte di un infimo bar-saloon di Houston, il texano Eagle Pennell dà un tristissimo concentrato di *losers*, di sradicati, sullo sfondo della scomparsa di una vecchia America e dei suoi miti ed eroismi.

Altri deformi usi texani (la mania delle armi; la violenza maschilista, però non più subita con rassegnazione dalle donne) indaga con l'esile e originale *Hand gun* (*Un bersaglio particolare*, 1983) l'inglese Tony Garnett che viene da una lunga e proficua collaborazione con Ken Loach. Un vero animale da cinema è, invece, un altro inglese, il giovane Alex Cox, il cui intricato *Repo man* (*id.*, 1984), attorno a un punk ricuperatore di auto non pagate, mischia infiniti generi e toni e temi e realtà e culture, infine però immagine della violenza di una Los Angeles sintomatica dello stile di vita americano. In pratica, ha poi ricostruito con *Sid and Nancy* (*Sid e Nancy*, 1985) la storia di Sid Vicious, bassista dei Sex Pistols, e della sua compagna americana in un crudo *mélo* di droga, amore maledetto e morte che racconta, più ancora che la scena punk della fine degli anni Settanta, una terribile vicenda di autodistruzione; ma, da ultimo, ha deluso con uno sgangherato *pastiche* western spaghetti-terroristico *Straight to hell* (Dritto all'inferno, 1986). Qui siamo già nell'ambito di un cinema di maggior respiro che è anche quello dei film di Penelope Spheeris che, dopo aver indagato in *The decline of western civilization* (Il tramonto della civiltà occidentale, 1981) e *Suburbia* (id., 1983) musica e realtà umana del mondo punk, ha raccontato nel violentissimo ma secco *The boys next door* (*I ragazzi della porta accanto*, 1986) la notte brava di due ragazzi che diventano tremendi assassini senza movente. Da

un'altra donna, Donna Deitch, già con una sua precisa personalità stilistica, è narrato in *Desert hearts* (Cuori deserti, 1985) il rapporto lesbico tra due donne di classe e mentalità diverse in una Las Vegas del '59, alle soglie dei mutamenti degli anni Sessanta. Il «clima» della Las Vegas del '51, dei giorni che precedono il primo esperimento atomico nel vicino deserto del Nevada, è rievocato da *Desert bloom* (*Un fiore nel deserto*, 1986) di Eugene Corr con non comune finezza e acume e con un sapientissimo equilibrio tra quadro storico (la guerra fredda e quella di Corea) e ritratto di una comunità familiare e provinciale, nelle tensioni e nei malesseri dell'una cogliendo il riflesso dell'altro. Interpretato da Jon Voight, Jobeth Williams, Ellen Barkin, quest'ultimo è stato realizzato con l'aiuto del «Sundance Institute», creato e diretto nell'Utah dal '79 da Robert Redford, a sostegno di un cinema indipendente professionale ma serio e originale, classico nelle sue forme narrative ed estraneo sia agli sperimentalismi newyorkesi sia agli effetti speciali hollywodiani. Di qui sono già venute altre opere di un certo interesse come il citato *El norte* di Gregory Nava, il lineare ritratto di adolescente *Old enough* (Abbastanza grande, 1983) di Marisa Silver, il robusto western storico *Belizaire the cajun* (B. il cajun, 1985) di Glen Pitre, ambientato tra questa minoranza francese della Louisiana.

La personalità più definita del cinema indipendente appare, però, quella di John Sayles (New Jersey 1950). Dopo esordi come romanziere e sceneggiatore di talento per Corman, si è rivelato cineasta alieno da rotture radicali, ma di moderna sensibilità e scrittura sciolta, interessato soprattutto a esprimere con autenticità situazioni e persone, e le scelte via via imposte dal reale. Quella della moglie di un insegnante di cinema che lo lascia per un *ménage* più libero con una donna, in *Lianna* (id., 1982); un rapporto interclassista in una *high school* anni Sessanta, in *Baby it's you* (Baby sei tu, 1983), unica e finita male esperienza produttiva con una *major*, la Paramount. Con *The brother from another planet* (*Fratello di un altro pianeta*, 1984) si serve dei topoi del genere per un discorso pieno di notazioni incisive sulla realtà americana: una sorta di E.T., naufragato con la sua astronave a Ellis Island, passaggio canonico degli immigrati, si rifugia a Harlem, alieno, muto, nero, braccato, un escluso tra i tanti. Il suo

film migliore resta, però, il primo, *The return of Seacaucus seven* (Il ritorno dei sette di S., 1980), decontratto, lucido racconto della «riunione» dopo anni di un gruppo di ex militanti. Esperienze, emozioni, dubbi, ruvida moralità di ex giovani bianchi. C'è un'insolita verità di caratteri, di comportamenti, di modi d'essere e stili di vita in cui resistono elementi di una controcultura. Senza rese, senza tragedie se non quotidiane, c'è l'autoironica presa di coscienza della distanza da quel che erano. Imprevisto successo di pubblico (40 mila dollari di costo, quattro milioni di incassi), è con quello di Penn il solo film vero e serio venuto dall'area post-Vietnam e post-*movement*. Non sorprende che il suo ultimo film sia un film sociale, operaio, *Matewan* (id., 1986), racconto tratto da un suo romanzo su un duro sciopero di minatori nel West Virginia del 1920 in cui si incontrano più comunità (americani, italiani, neri) e che si conclude con un massacro in cui si fondono mirabilmente la tradizione militante e quella western, *Furore* e Polonsky. Suggestivamente fotografato da Haskell Wexler, preciso e originale nei personaggi, secco nel taglio narrativo, è una pacata, ma di grande respiro, riflessione sulla società e la violenza, sulla tradizione operaia e la propria degli anni Sessanta. Ribadisce la sua volontà di fare film per gente che «ha voglia di riflettere sugli altri e su se stessa: gente che vive nella realtà».

New York, la «new wave»

A New York è continuato, ma con meno slancio e impatto che negli anni Sessanta, un cinema di artisti che esprimono le proprie ossessioni e i propri modi di formare: Vito Accorsi, Robert Morris con *Wisconsin* (id., 1970), Richard Serra, James Benning con *Grand opera* (id., 1977), immagine-musica e tecnologia, gli schermi plurimi dell'argentino Leandro Katz di *Splits*, Sol Lewitt minimalista e concettuale, le brevi, mute, metafisiche clownerie di Stuart Sherman, gli strutturalisti Ken Kobland ed Ernis Gehr, l'angeriano Ed Rusha. Arte minimalista e concettuale, *performance* e happening, collage, postmoderno, multimediale, decostruzione strutturalista: in questo cinema che in genere si avvale del sostegno economico di gallerie, musei, fondazioni, enti culturali, coesistono, s'affrontano o s'integrano le esperienze dell'avanguardia di questi anni in tutte le sue varianti e campi d'applicazione, arti visive, musica, danza, teatro. Non di rado esse si combinano con le tematiche femministe. Come nel caso di Lizzie Borden con l'«artistico» *Regrouping* (Raggruppare di nuovo, 1976), con la guerra dei sessi di *Born in flames* (*id.*, 1983), radicato nei miti, nelle forme e negli ideologismi di quella «controcultura», e con il realistico *Working girls* (Ragazze che lavorano, 1986), sul «lavoro» femminile in un bordello di New York. Come in quello di Yvonne Rainer, danzatrice e coreografa e fra le protagoniste di *performance* multimedia, che poi farà film più narrativi e formalizzanti i temi dell'autocoscienza femminile, *Film about a woman who...* (Film su una donna che..., 1974), *Kristina talking pictures* (K. parla di cinema, 1976), *Journeys from Berlin* (Viaggi da Berlino, 1979) e, riflessione teorica ed esistenziale su quell'esperienza attraverso un personaggio maschile, *The man who envied women* (L'uomo che invidiava le donne, 1985), o in quello di Babette Mangolte, sua operatrice, e della Ackermann, che con *The cold eye* (L'occhio freddo, 1980) dà il ritratto in soggettiva di una giovane pittrice che si fa sguardo sulla scena artistica newyorkese. Di uno dei protagonisti di essa, il regista teatrale Richard Foreman, è *Strong medicine* (Medicina forte, 1979), angosciosa e claustrofobica esibizione di sé di un personaggio femminile. Sintomatica è poi la collettiva, freudiano-femminista decostruzione operata da due uomini (P. McCall e l'inglese Andrew Tyndall) e due donne (C. Pajaczowska e J. Weinstock) con *Sigmund Freud's Dora: a story of mistaken identity* (La Dora di S.F.: una storia di scambio di persona, 1979), che ebbe risonanza per la sua visione dell'isteria e per quella della psicanalisi come «discorso sessista». È uno degli esiti più complessi di questa avanguardia, assieme a *Lulu* (1978) di Ronald Chase, artista visivo che fa di questa produzione della New York City Opera una sorta di grande e quasi «muto» sogno erotico, ricco di risonanze formali e di atmosfere. Un caso a sé è, infine, quello di Mark Rappaport, talento originale e assai *cinéphile* che si espresse soprattutto in *The scenic route* (Giro panoramico, 1978), gioco di specchi e incubi e rivalità di due sorelle e un comune amante, e *Imposters* (I bugiardi, 1979), che era il cerebrale e complesso racconto di un rapporto impossibile tra due desideri e due

diverse solitudini, quella chiusa e altoborghese di lui, quella esistenzialmente dispersiva di lei. Dopo anni di silenzio, *Chain letters* (Lettere a catena, 1985) è un'immersione ossessiva in una Manhattan di degradazione.

La *new wave*, invece, nasce sull'onda di una sottocultura punk la cui espressione di punta era costituita da certe correnti rock; e *rock-star* erano i protagonisti di questi film, da Lydia Lunch a John Lurie, Adèle Bertei, Bill Rice. All'inizio erano perlopiù film in Super8, «imperfetti», calati in una precisa atmosfera e stile di vita: «racconti» a livello secondo, esibiti nel loro irrealismo, in una riproduzione a freddo di tutto un repertorio di generi e topoi classici «morti», svuotati di significato e investiti di un clima attuale di deriva esistenziale, di violenza e irrisione, secondo schemi alla moda punk. Il nero, lo *spy film* sono i referenti naturali di questo mondo notturno; la violenza metropolitana e quella privata sadomasochista ne costituiscono il peculiare orizzonte, in un gioco ambiguo di «ossessione/fascinazione». Questo aspetto aspro, ruvido è presente ancora nelle successive e professionalmente più elaborate esperienze in 16 mm da cui sono emersi soprattutto Amos Poe e Jim Jarmush, ma anche Eric Mitchell, Becky Johnson, Scott e Beth B., Charlie Ahearn con l'interessante *Wild style* (Stile selvaggio, 1982), calato nell'esistenza e nelle forme espressive (murales, rap, breakdance) del South Bronx, l'irlandese Vivienne Dick con i suoi espressivi incubi urbani, ultimo dei quali a New York, *Liberty's booty* (Il vantaggio della libertà, 1980), sulla prostituzione come norma sociale in ogni campo, la Sara Driver dell'intenso mediometraggio *You are not I* (Tu non sei me, 1981), scambio delle parti tra due sorelle, tra «normalità» e «pazzia», e poi di *Sleepwalk* (Passeggiata nel sonno, 1986), noir fantastico e senza soluzione e soprattutto film di *immagini* acute di una New York notturna, strana, irrimediabilmente dispersa. E ancora: Susan Seidelman con *Smithereens* (*id.*, 1982), neutro referto di vita e squallori urbani in una Manhattan terra di nessuno, prima di passare al grande cinema con *Cercasi Susan disperatamente*, e Bette Gordon, di un formalismo esasperato nel mediometraggio *Empty suitcase* (Valigia vuota, 1980) e assai discussa per *Variety* (Varietà, 1983) che disperdeva l'interesse del soggetto, i casi di una maschera di un cinema a luci rosse ossia uno sguardo femminile sul voyeurismo maschile, in un uso snobistico di infinite citazioni «alte». Tutti dentro a un «clima» nero e punk-rock sono i film di Scott e Beth B., coniugi dal cognome sconosciuto, con i loro sadici riti notturni e claustrofobici, da *G-men* (id., 1977) a *Black box* (Scatola nera, 1978), *The offenders* (I trasgressori, 1979), *The trap door* (Il trabocchetto, 1980). Grazie alla camera soggettiva specie nel coinvolgente *Black box*, lo spettatore vi si trova completamente immerso. *Vortex* (Vortice, 1982), il loro primo film a 16 mm e con un budget e un'équipe più professionali, si muove in un mondo sotterraneo di potere e volontà di potenza, di oscure trame, fobie, torture, ed è esemplare del loro cinema di atmosfere ed emozioni, di un espressionismo accentuato da colonne sonore d'avanguardia, in cui la narrazione è un elemento del tutto marginale, a favore di una forte carica formale e intellettuale. Com'è naturale, questi cineasti spesso lavorano nei film degli amici. Eric Mitchell era l'attore principale di *The foreigner* di Poe e, dopo il mediocre *mélo* su una star decaduta *Underground* USA (1980), ha analizzato nel più elaborato *The way it is. Euridice in the avenues* (Così com'è. Euridice per le strade, 1984) il caso di una giovane attrice trovata morta per droga in un parco, in forma di frantumato, inconcluso puzzle, che rinvia però a un diffuso malessere nella propria pelle, a una comune impossibilità a «creare». Michael Oblowitz, sudafricano, è stato l'operatore dei film di Rosa von Praunheim e, sotto le consuete forme godardiane, è apparso sempre abile e a volte personale. Nello *spy film Minus zero* (Meno zero, 1980), i veri protagonisti sono le geometrie della metropoli. A interessare, nel nervoso racconto di amanti terribili in fuga senza sosta di *King Blank* (id., 1982), è soprattutto la commistione di musiche e di stili. Dalla stessa area viene anche *Liquid sky* (*id.*, 1982) di Slava Tsukerman, emigrato russo già allievo di Kulešov: è una delirante favola di *science-fiction*, sesso-droga-punk rock duro, su cui domina l'inquietante presenza androgina di Anne Carlisle e che risolve i materiali bassi e/o scontati in pura visionarietà tra vecchie avanguardie e sperimentalismo elettronico.

New York, la cinefilia, la musica punk/*new wave* sono gli elementi essenziali dei film di Amos Poe (Tel Aviv 1950), emigrato da ragazzo negli Stati Uniti dopo che gli era morto il padre nella guerra dei sei giorni. Una serie di prove amatoriali in Super8 riunite nel '74 in un film di sette ore, *The domestication of the unicorn* (Addomesticamento dell'unicorno), poi assieme al musicista ceco Ivan Kral il lungometraggio su un concerto di gruppi rock, però post-sincronizzati, *Blank generation* (Generazione assente, 1975). Cui segue *Unmade beds* (Letti disfatti, 1976) che è un rifacimento americano e «povero» di *Fino all'ultimo respiro*, da «manierista di ritorno», da appassionato «manipolatore di rabbie europee e suggestioni metropolitane» quale si è vieppiù rivelato. Ne era protagonista la *rock-star* Patti Astor, secondo una mistura di film *noir* e musica rock che era della *new wave* di cui è stato l'antesignano. Come i film seguenti, era stato «adeguato» ai pochi soldi a disposizione: piccole troupe di non-professionisti, pochi giorni di riprese, immagini «sporche», senza curarsi di rifiniture tecniche. C'era già il suo interesse per il «racconto», seppure «libero» e non del tutto conseguente, in cui si aggira il suo tipico eroe disilluso e autodistruttivo. *The foreigner* (Lo straniero, 1977), in cui un terrorista straniero percorre alla cieca tutto un sottobosco violento di reietti, ma non sfugge ai suoi sicari, resta il film più autentico nel suo nichilismo e nella sua capacità di rendere, camera alla mano, un ambiente e un clima urbano, una New York fredda, deserta, notturna da classico cinema nero e da attuale disperazione esistenziale. Più peso assume il *mélo* marginale, che pure serpeggia in tutti i suoi film, in *Subway riders* (I banditi della metropolitana, 1980), incentrato su un soggettista che s'identifica con il suo «eroe», un sassofonista assassino, e ne compie realmente i delitti. Qui si aggiunge il colore, e in questa forte carica visiva («carnevalesca», dice Poe) e nel ritmo trova i suoi punti forti. Come l'ormai hollywoodiano *Alphabet City* (*id.*, 1984), confusa storia di racket della droga e di disperata lotta per salvarsi di un giovane «re del quartiere»: è un film così manierato che non si distingue più da una versione elegante, astuta del prodotto di genere, rifatto secondo l'aria del tempo.

Dove il senso di estraneità, di «esilio», di essere stranieri nella propria città che è della *new wave*, è reso in forma più radicale e stilisticamente personale, è nei film di Jim Jarmush (n. 1953), musicista e già allievo di N. Ray e collaboratore di Wenders. Al suo esordio, con *Permanent vacation* (*id.*, 1980) ha raccontato gli ultimi due giorni a New York di uno dei suoi consueti sfasati. Solitario, sonnambolico, soprattutto erratico. Era il suo un itinerario senza sorprese e senza ragioni in una città spenta di macerie ed esseri degradati, una città da cui si fugge (verso l'Europa, è già un segnale), ma dove altri arrivano, da essa sedotti (ed era il segno non casuale di un rapporto con l'Europa non in un senso solo). Questa visione ruvida (anche nella grana fotografica), frantumata se non sconnessa, era il dato più interessante del film, peraltro irritante nella sua retorica di deriva esistenziale. Più disteso e acuto appare in *Stranger than paradise* (*id.*, 1984) che sviluppa un suo bel precedente mediometraggio. Tre personaggi: una sorta di *blues brother* giocatore alle corse dei cavalli, dei cani, a poker; l'amico che ne è il «doppio» dipendente; la cugina giunta inattesa dall'Ungheria, e per di più donna in un universo rigidamente maschile. Tre luoghi: una tetra New York (meglio: il buio delle bische e dei vicoli periferici, il disordinato minialloggio del protagonista, il jazzman John Lurie); Cleveland, neve e gelo, tra normalità *yankee* di lavoro e memorie magiare della vecchia zia; la Florida ridotta a grigie spiagge e camere di motel. C'è in questa stramba e triste storia, in questo intrecciarsi di rapporti e destini, un senso di autentico, di vero, di vite reali. Figure e ambienti di un modo di vivere marginale, precario ma senza conflitti, visti senza miti ma anzi con finissimo humour. Una narrazione libera, tutta gesti e sensazioni, silenzi rotti da scarne frasi, essenziale nei suoi ampi e rigorosi piani fissi, nella sua struttura quasi ciclica, in un fluire di notevole scioltezza, di film che cresce su se stesso, a sequenze indipendenti, e che perciò danno gran peso agli attori, giocate come sono sulle «situazioni» e sulla durata. L'America vi è un paese da *percorrere* in superficie, non da penetrare in profondità. Non ha nessun senso ulteriore. Insomma, ciò che si attua nel film è il raro incontro di umori del tempo e di una cinefilia produttiva poiché perfettamente assimilata, sul filo di un'autenticità culturale che della scena dell'avanguardia teatrale e musicale

appare capace di attingere ed elaborare soltanto il meglio, integrandolo ad altro. L'operazione non appare così autentica in *Down by law* (*Daunbailò*, 1986), commedia nera in cui Jarmush integra il *noir* nei suoi filoni classici «carcere» e «evasione», la sua forma espressiva apparentemente «improvvisata», il suo tempo sospeso e dilatato, i suoi eroi alla deriva in una New Orleans da B-*movie*, necessariamente in bianco e nero, rischiando di farsi vittima dei suoi partiti presi formali, di farsi «maniera». A salvarlo è Roberto Benigni con il suo candore più lunare che surreale, da balordo «innocente», dalla parlata a monologhi fluviali, a scatti bizzarri e a loro modo etici, di una morale della sopravvivenza.

I militanti

Altri «diversi» sono gli operai e i militanti che, in forme documentarie ma con non rare incursioni nella vera e propria *fiction*, racconta il cinema indipendente più specificamente politico. Erede dell'esperienza dei Newsreel, ha perso il carattere militante in senso stretto che quel cinema aveva avuto nel decennio precedente, espressione diretta della *new left* e dei movimenti neri. Connesso e finanziato da sindacati (l'AFL-CIO, in primo luogo) e associazioni, si muove su linee autonome, spesso ben più radicali, allargando lo spettro dei propri interessi. Pur nel rifiuto di ogni neutro oggettivismo, anzi con profonda partecipazione alle realtà documentate, c'è rispetto per esse, lasciate esprimersi in forme di comunicazione non autoritaria, aperta a una lettura critica, il che si traduce anche in una maggiore ricchezza cinematografica, in un uso allargato del repertorio, tra privato e collettivo, tra passato e presente, in un gioco dialettico tra i diversi piani dei materiali. È un lavoro che ruota sostanzialmente attorno a tre principali nuclei di interessi: la memoria operaia; lotte e condizione attuali sia del proletariato bianco sia delle minoranze; il movimento ecologico e antinucleare. Sul primo versante che, in sintonia con la recente storiografia *radical*, ricupera un patrimonio di esperienze politiche censurato e rimosso, ritrovando la continuità di una tradizione operaia e popolare americana di lotta che era stata di fatto negata dal *movement*

degli anni Sessanta, si possono ascrivere: *Wobblies* (id., 1979) di Deborah Shaffer e Steward Bird, sui sindacalisti rivoluzionari della IWW negli anni a cavallo della prima guerra mondiale; *With babies and banners* (Con bambini e bagagli, 1978) di Lorraine Gray e Lyn Goldfarb, notevole analisi del ruolo della *Women's Emergency Brigade* nel grande e vittorioso sciopero alla General Motors del '37, che permette di capire il carattere «sociale» di quella lotta e il rapporto tra capitale e città; *Rosie the riveter* (Rosie la saldatrice, 1980) di Connie Field, sulle donne assunte in fabbrica durante la seconda guerra mondiale e poi ricacciate in casa; *The good fight* (La giusta battaglia, 1981) di Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills, sulla brigata Lincoln nella guerra di Spagna su cui presenta materiale rarissimo. James Klein e Julia Reichert raccontano in *Union maids* (Ragazze del sindacato, 1976, dal titolo di una canzone di Woody Guthrie) le esperienze di tre sindacaliste nella Chicago della grande depressione, il cui discorso continua nel quasi antropologico *Seeing red* (Vedere rosso, 1983), inchiesta-scoperta delle vere vite e sogni dei comunisti americani in cinquant'anni ora esaltanti ora duri. Duro perché dura è la realtà che filma è poi *Harlan county* (id., 1976) di Barbara Kopple, serrato resoconto di uno sciopero durato tredici mesi dei minatori di questa contea del Kentucky e delle sue implicazioni sociali, di una verità che è frutto di un'esperienza diretta, — «sul campo» —, di un modo di vivere e lottare nutrito dei ricordi degli anni Trenta. «Accomuna questi film, perlopiù diretti da donne, l'attenzione accentuata (ma non esclusiva) ai temi di storia delle donne; la ricerca su una storia operaia poco nota, il ricupero di tradizioni di vita, di lotta e di cultura rimosse; e, anche, il ricorso sistematico allo strumento dell'intervista, della ricerca sulle fonti orali» (P. Ortoleva); e, pur con una certa mitizzazione della base, hanno il merito di essere parte attiva e autonoma di una ricerca storica in atto, e non mera riproposta di cose già note.

Il risultato più compiuto resta però la *fiction* documentata *Northern lights* (Luci del Nord, 1978) di John Hanson e Rob Nilsson. Testimoni veri e attori non professionisti, vicende comuni private e collettive, l'ostilità della natura e le leggi dell'economia, un suggestivo, sgranato bianco e nero, Brecht e Paul Strand, cinema diretto e Dovženko si ricompongono

nell'acuto quadro del vissuto e delle lotte degli agricoltori scandinavi del Nord Dakota nel 1915-16 contro mediatori, banche, ferrovie, politicanti che li affamano. È un film modesto ma di grande respiro espressivo, apparentemente distaccato e in realtà totalmente coinvolto nel soggetto. Non meno abile ma più intellettualistico è l'altro film della Cine Manifest, *Over-under, sideways-down* (Sopra, sotto, da ogni lato, 1975) di E. Corr, P. Gessner e S. Wax, sull'alienazione in fabbrica e fuori di un esponente della «nuova» classe operaia della cintura di San Francisco. In questa zona intermedia, di racconto con una forte base documentaria, di denuncia civile che cerca un suo pubblico, si sono mossi tanti film, da *Night flowers* (Fiori notturni, 1978) del portoricano Luis San Andres, sulle nevrosi di due reduci dal Vietnam, a quelli sugli immigrati latino-americani, chicanos, cubani, portoricani tra difficili integrazioni (*Los dos mundos de Angelita*, I due mondi di A., 1982, di Jane Morrison) e violenza giovanile (*The dark end of the street*, L'estremità buia della strada, 1981, di Jan Egleson) e i più generali conflitti economici e culturali affrontati da *Alambrista!* e *La ballata di Gregorio Cortez* di Young. *El otro lado* e *Willie* (1984) di Lyon, *El super* di Jimenez Leal e Ichaso (quest'ultimo, poi, penetrante in *Crossover dreams*, Sogni incrociati, 1984, nel rendere la tipicità etnica e sociale del «salsa» di Ruben Blades), *El norte* di Nava ecc., di cui si parla diffusamente in altra sede. I cinesi sono al centro soprattutto dei film di Wayne Wang, originario di Hong Kong, nei cui *Chan is missing* (Chan è scomparso, 1981), «inchiesta» di un taxista su un amico «scomparso», e *Dim Sung* (id., 1984), costruito attorno a piccole storie familiari, l'ibrida autenticità di uno stile di vita Chinatown si combina con un senso preciso del cinema professionale.

Mentre il Vietnam è a poco a poco scomparso (ultimo buon esempio, *The war at home*, La guerra a casa, di A. Brown e Glenn Silber, 1980, con il suo sguardo «nuovo», ormai distaccato, sui mutamenti che la guerra ha portato in una cittadina del Wisconsin) e altri conflitti alle porte di casa si sono imposti (e significativo sin dal titolo è un altro documentario di Silber, *El Salvador: another Vietnam*, El Salvador: un altro Vietnam, 1981), è ai nuovi problemi del disastro ecologico perpetrato in nome del profitto e della coscienza antinucleare che si è rivolta l'attenzione: malattie da lavoro

(*Song of the canary*, Il canto del canarino, 1979) e tossicità dell'acqua in una città (*In our water*, Nella nostra acqua, 1981, di Meg Switzgable), drammatiche «biografie atomiche» (*Dark circle*, Il cerchio oscuro, 1982, di Judy Irving e Chris Beaver) e referti sulle ideologie della sopravvivenza a una guerra nucleare (*No place to hide*, Non c'è luogo per nascondersi, 1982, di Tom Johnson e Lance Bird). Ben oltre questi interessanti documenti, basati su casi concreti e reali, va però *Atomic café* (*id.*, 1982), costato cinque anni di ricerche negli archivi governativi, militari, radiotelevisivi, a Kevin e Pierce Rafferty e Jayne Loder. È un'analisi critica e satirica della guerra fredda e delle sue isterie e dell'incultura atomica che in essa trovò alimento. Forme e tecniche di propaganda con cui governo e mezzi di comunicazione di massa indottrinarono l'opinione pubblica, mostrate senza una parola di commento, vengono a poco a poco a comporre un racconto «swiftiano», divertente e tragico, di ignoranza, di ipocrisia, di follia.

Il «black cinema»

Al contrario che nella musica, non esiste una forte tradizione nera nei media. L'unico precedente storico è legato al nome di Oscar Michaux negli anni del primo dopoguerra. Numerosi e dispersi su un fronte di posizioni assai ampio sono oggi i cineasti neri: ci sono i moderati e i radicali, gli artisti e i militanti, tutti comunque alle prese con i problemi dell'identità etnica e culturale, tra mito delle origini e i concreti modi, più o meno integrati e imbastarditi, in cui essa ora si pone, ma intenzionati a proporre una visione degli afroamericani che non sia solo il rovesciamento in positivo e in nero degli stereotipi hollywoodiani, ma sia riappropriazione della propria immagine reale.

La ripresa di un cinema nero avviene nel «clima» delle lotte per i diritti civili degli anni Sessanta che hanno portato, secondo una logica di caute riforme del potere, William Greaves, formatosi all'ONF canadese, a dirigere per la National Educational Television il «Black Journal» (1968-70), diffuso da oltre duecento stazioni. Qui e nelle scuole di cinema si sono formati, a tutti i livelli produttivi, quadri con una

precisa professionalità che poi passeranno di film in film, ora registi, ora tecnici secondo le occasioni, fattesi tuttavia più rare dopo che la situazione, nella società e quindi nei media, si è «normalizzata» e si è chiusa a Hollywood la breve moda della *blaxploitation*. Dalla californiana UCLA veniva il politicizzato Larry Clark di *Passing through* (Traversata, 1977) che, attraverso il rifiuto di un sassofonista allo status quo discografico e ambientale, dava espressione con un ricchissimo flusso di colori e suoni a una complessa ricerca di un'autenticità musicale ed etnica connessa alle proprie radici. A questo tema dell'eredità africana si riferiscono in genere le esperienze più spinte nella ricerca di ritmi, pulsioni, linguaggi «altri»: è il caso di Ben Caldwell (*I and I, the wind of change*, Io e io, il vento del cambiamento, 1977, immersione sperimentale nella negritudine) e dell'etiope Hailé Gerima con i suoi notevolissimi *Child of resistance* (Figlia della resistenza, 1972, mediometraggio sulla detenzione di Angela Davis), *Bush mama* (1975, su madri e mogli di vittime del sistema poliziesco), *Ashes and embers* (Ceneri e braci, 1982, su un reduce cui la memoria dell'orrore del Vietnam rende impossibile il reinserimento civile), squarci su una condizione interiore urlati, allucinati, frantumati, a forti contrasti di luci e suoni; ma il *roots movement* è presente anche nei film di Julie Dash, Pamela Jones e soprattutto di Sharon Larkin, nel cui *Your children come back to you* (I tuoi figli tornano da te, 1977) il conflitto vissuto da una ragazzina contesa tra zia e madre sottende quello più sostanziale tra integrazione e fedeltà militante alla propria razza.

Charles Burnett è invece l'esponente di punta dell'altro filone essenziale del *black cinema*, quello dei narratori realisti del ghetto, interessati a rendere la varietà dei «caratteri» in cui concretamente si frantuma l'immagine dei neri, più presi nei quotidiani problemi di sopravvivenza che in quelli di una coscienza politica. In *Killer of sheep* (Uccisore di pecore, 1978, realizzato nei weekend con i veri protagonisti), le contraddizioni della gente di Watts emergono con fortissima verità sul filo di un impressionismo da documentario appena romanzato; sono come strati di vite di donne, di bambini, di adulti, pezzi eterogenei di realtà e generazioni che si dispiegano attorno alla vita ferma di un padre già operaio al mattatoio della città. Non meno libero è *My brother's wedding* (Il

matrimonio di mio fratello, 1983), al cui centro ci sono le indecisioni di un giovane a un tempo sbandato e familista. I suoi compagni sono chi ucciso, chi in prigione. Lui, alla fine, deve decidere se andare al matrimonio borghese del fratello o al funerale di un amico, senza riuscire a fare né l'una né l'altra cosa. Vicine alla sua lezione sono tante altre variazioni, capaci con il loro tono minuto, agrodolce, di captare «momenti» veri, ma che non sembrano promettere grandi sviluppi, piccoli racconti sulla famiglia di un operaio disoccupato (*Bless their little hearts*, Dio benedica i loro piccoli cuori, 1983, diretto da Billy Woodberry ma non a caso scritto da Burnett) o sull'amicizia di un ragazzo nero e di uno portoricano accomunati dall'emarginazione scolastica e dalle fughe nell'immaginario (*Clarence and Angel*, C. e A., 1980, di Robert Gardner), cui apportano un di più di eccentricità, di humour amaro o poetico Charles Lane con *A place in time* (Un luogo puntuale, 1977), commedia di violenza metropolitana in cui si trova immerso un pittore di strada, Kathleen Collins con le svagate avventure di una vecchia nera e di tre portoricani in *The Cruz brothers and miss Malloy* (I fratelli Cruz e miss Malloy, 1980), il newyorkese Spike Lee con il suo film di diploma alla NYU *Joe's Bed-Stuy barbershop: we cut heads* (Bed-Stuy, barbiere Joe: non si accettano imposizioni, 1983), calibratissimo thriller sociale su un barbiere taglieggiato dalla mafia nera di Brooklyn, e soprattutto con l'*all black comedy She's gotta have it* (*Lola Darling*, 1986). Film «familiare» (175 mila dollari di costo, 12 giorni di riprese), è diventato un successo «popolare» (sette milioni di incasso sul mercato americano). Veloce ritratto di una disinibita ragazza nera e della sua libertà sessuale, getta uno sguardo fresco e insolito e in fondo cinico su quella *middle-class* nera poco frequentata dal cinema, commistionando con lo stesso spirito ludico e virtuosistico i procedimenti e le tecniche sperimentali dei nuovi cinema degli anni Sessanta con una base di calibrata *fiction*.

In questo cinema che resta più un fatto californiano che dell'East Coast, hanno avuto naturalmente un certo peso le varie forme più o meno commistionate di cinema verità. Soprattutto i lavori di Greaves (*Still a brother*, Ancora un fratello, 1969, inchiesta sulla borghesia nera; *Alì the fighter*, Alì il combattente, 1971, sul match Alì-Frazier e su Alì combatten-

te politico ecc.), William Miles (*Men of bronze*, Uomini di bronzo, 1976, sui veterani neri della prima guerra mondiale), Monica Freeman, Jackie Shearer, Warrington Hudlin (*Street corner stories*, Storie dell'angolo, 1977, notevole esempio di una sorta di storia orale di bar e di strada), sono momenti di presa di coscienza di una società nella società: del ruolo dei neri e delle loro forme d'espressione popolare nella storia americana.

Dal Commonwealth a Hollywood

DIPENDENZE

Numerosi sono i nomi di registi e attori canadesi e australiani che si sono via via citati nelle pagine precedenti, segno di quanto stretti siano i legami che questi cinema intrattengono con quello statunitense, partecipi di una stessa area economica e culturale oltre che linguistica. Senza che questo abbia loro impedito, a partire dagli anni Sessanta, di elaborare linee di lavoro più semplicemente nazionali, dapprima più decisamente autonome ma che sono sembrate in tempi recenti preludere a nuove integrazioni ed emigrazioni.

IL CINEMA CANADESE

Per più di mezzo secolo il cinema canadese è rimasto sotto il controllo americano e inglese, nelle cui mani si trovava una capillare e redditizia rete distributiva, cui faceva riscontro una ridotta e mediocre produzione autoctona di *fiction*. Apporti decisivi per la nascita dopo il '60 di un vero cinema nazionale seppure non unitario, ferme restando le differenze tra Montreal e Toronto, tra area francofona e area anglofona, furono dati dal *cinéma-vérité*, promosso e sostenuto dal National Film Board in linea con una lunga e qualitativa tradizione documentaristica, e dal consolidarsi di una produzione televisiva che certo sottrasse larghe fasce di pubblico, ma pure impose una più precisa coscienza professionale e tecnica, formando i necessari quadri ed elaborando nuovi linguaggi espressivi; esperienze diverse ma che, l'una e l'altra, hanno segnato profondamente con i loro stessi limiti i registi

canadesi di questa generazione e hanno posto di fronte a difficili problemi di mutamento e innovazione gli autori di quella successiva.

A Montreal

Delle esperienze del *candid eye* e dell'*équipe française*, dell'apporto creativo di Pierre Perrault, Michel Brault, Gilles Groulx, Arthur Lamothe, Claude Jutra, si è detto nella sezione dedicata al cinema-verità; in ogni caso, esse fecero della minoranza di lingua francese del Québec, dove era in atto un forte risveglio culturale e di pari passo si erano formati importanti movimenti autonomisti, il vero centro del cinema nazionale. Da essa venivano i più importanti autori; in quel mondo, nella sua realtà, cultura e problemi si radicavano i loro film, e a esso Perrault e Brault hanno dato con *Pour la suite du monde* (Perché il mondo continui, 1963) il suo poema-documento più appassionato. Di più: influssi e confessioni da «cinema diretto» restano base, sostrato, humus, matrice di fondo anche del cinema di finzione, mosso da un'analoga tensione a un'acre autenticità.

Si punta a «cronache di esperienze», a una verità esistenziale di malessere e disagio. Magari sondata secondo tecniche in cui i protagonisti «rivivono» le proprie vicende. È il caso di *À tout prendre* (1963), «godardiana» autobiografia sentimentale di Jutra, o di *Le chat dans le sac* (Il gatto nel sacco, 1964) di Gilles Groulx, «incontro» di due giovani, lui quebecchese, lei ebrea anglofona. Groulx proseguirà su questa strada con *Entre tu et vous* (1970) e *Où êtes-vous donc?* (Dove siete, dunque? 1969), il cui gusto per un flusso «libero» e «poetico» è apparso il segno di una diffusa propensione a un manierismo dell'«autentico», a detrimento di sintesi e proposte formali più personali. Così Brault è più a suo agio nel ritrarre forme di vita e caratteri di una comunità o nel mettere a frutto una sua vena impressionistica (*Entre la mer et l'eau douce*, Tra il mare e l'acqua dolce, 1967, sensibile raccontino con Geneviève Bujold sulla precaria relazione tra una servetta e un aspirante cantante) che non alle prese con i problemi di più vasto respiro del pur coraggioso *Les ordres* (Gli ordini, 1974), sulle leggi repressive varate nel '70, che però non sa e

non vuole porre nelle loro cause politiche per puntare invece sulle sofferenze dell'individuo preso in un ingranaggio quasi kafkiano. Lo conferma lo stesso interessante e a lungo censurato *Vingt-quatre heures ou plus* (24 ore o più, 1971-76) di Groulx. Schematico resta anche il cinema sociale di Arthur Lamothe il cui film migliore nella *fiction*, seppure cronachistico e documentario, è forse *Poussière sur la ville* (Polvere sulla città, 1965), incentrato sul suicidio di una donna, vittima dell'indifferenza del marito e della meschinità degli amanti.

Eppure è proprio questa base *vera* che rende vivi referti come *Mon oncle Antoine* (Lo zio Antonio, 1971) in cui Jutra disegna il ritratto di un adolescente che «scopre» la città e i traffici adulti, come *Il était une fois dans l'est* (C'era una volta nell'est, 1974) di André Brassard, attento ai comportamenti di certa fauna notturna, come *La vie heureuse de Léopold Z.* (La vita felice di Léopold Z., 1965), ritratto invernale di un conformista che segnò l'esordio di Gilles Carle (n. 1929). E positivamente ne hanno risentito altri film di Carle, specie *La vraie nature de Bernadette* (*Una donna con tanto amore*, 1972), sulla scelta da parte di una donna di una vita più autentica di quella borghese, ma anche le sue stesse, prime, virulente e beffarde commedie di sesso e ritorno alla natura, da *Les mâles* (*I maschioni*, 1970) a *Les corps célestes* (*Il pappone infuriato*, 1974).

Lefebvre e Arcand

Caso estremo e sintomatico di nevrosi e insofferenze di una società immobilista e colonizzata, è stato in questi anni quello di Jean-Pierre Lefebvre (n. 1942), autore discutibile ma autore, con una sua personalità e carica intellettuale. Con i suoi *Le révolutionnaire* (Il rivoluzionario, 1965), *Il ne faut pas mourir pour ça* (Non bisogna morirci, 1967), *Jusqu'au coeur* (Fino al cuore, 1968), *La chambre blanche* (La camera bianca, 1969), *Les maudits sauvages* (Selvaggi maledetti, 1970), *Q-bec my love* (Québec amore mio, 1971), usa le armi del paradosso e della provocazione, specie nel primo e assai «godardiano» film, giocate in senso ribellistico, per parlare di terrorismo e disperazione, di follia e morte, mettendo a nudo, oltre i toni aggressivi, ora una rabbia sincera, ora l'intrico

confuso del marginale. Se non dava più che i dati e le sensazioni di un disagio (e un disagio più *estetico* che *politico*), finiva però per incarnare con più violenza di altri una comune impossibilità a vivere la propria storia. Dopo, è prevalso un suo senso più pacato dei sentimenti, una tensione a un *vero* sospeso, interiore, la cui migliore prova resta *Les dernières fiançailles* (L'ultimo fidanzamento, 1973), sognante racconto di vecchiaia e morte, ma che si esprime anche in *Le vieux pays où Rimbaud est mort* (Il vecchio paese dove è morto Rimbaud, 1977), viaggio in Francia pieno di intime dissonanze, e *Les fleurs sauvages* (I fiori selvaggi, 1982), cronaca familiare sottile ma troppo innamorata di sé.

Denys Arcand (n. 1941), invece, la propria storia aveva tentato di indagarla concretamente sin dai suoi documentari politici del 1970-71 *On est au coton* (Siamo nei guai) e *Québec: Duplessis et après* (Québec: Duplessis e dopo). Passato alla *fiction*, vi ha calato la stessa verità sociologica usando le procedure del thriller per oggettivare, a «freddo», idee, valori, nessi reali interni alla classe dominante. In *La maudite galette* (Denaro maledetto, 1972) aveva raccontato una forte vicenda di rapina e omicidio per realizzare il sogno illusorio della Florida e del suo comfort. Con il più complesso *Réjeanne Padovani* (1973) gli era riuscita un'analisi quasi brechtiana della corruzione di una grande città, sul filo di comportamenti dettati da moventi esclusivamente economici. Ne emergeva un'interessante personalità di cineasta, capace di perlustrare le trame di fondo di un mondo chiuso dove i soli contatti recano il segno del denaro e/o di una sotterranea violenza; ma la sua è una carriera a lungo interrotta dall'involuzione e poi dalla crisi che a metà anni Settanta ha investito il cinema canadese, e più di tutti quello del Québec. Dopo uno squilibrato ma vivo *Gina* (id., 1974) che accostava due donne, l'una *stripteaseuse*, l'altra operaia tessile, e i cineasti che le filmano, è stato costretto a dieci anni televisivi ed è potuto tornare soltanto nell'86 con un malizioso e raffinato *Le déclin de l'empire américain* (*Il declino dell'impero americano*), una sorta di *hard-core* verbale cui, tra un club ginnico e uno châlet, si abbandona un gruppo di docenti universitari e relative donne, in un maurivaudage con un fondo di grande amarezza, di solitudini e angosce. È un film conversazione in cui la parola è l'azione e, come nei film di Mankiewicz è usata

per ferire, per opprimere, un film senza condanne ma perciò ancor più crudele di fronte a questa ricerca di una felicità «privata» a ogni costo in un ambiente la cui eleganza mondana non nasconde la decadenza.

A Toronto

Più variata è sempre stata la produzione di lingua inglese, tuttavia anch'essa in parte è stata influenzata dalle lezioni del cinema «diretto», qui praticato da Koenig e Kroytor. Don Owen e soprattutto Allan King ne hanno tentato varianti più interessate al peso che sugli individui hanno certe istituzioni. L'uno ha sondato crepe e insofferenze che serpeggiano in una società soggetta a un pesante processo di yankeeizzazione, dando un sensibile ritratto di adolescente che rifiuta comfort e famiglia in *Nobody waved goodbye* (Nessuno disse ciao, 1964) e accumulando frammenti dell'esistenza di un disadattato in *The Ernie game* (Il gioco di Ernie, 1968), del primo realizzando poi un seguito vent'anni dopo con un appena discreto *Unfinished business* (Affari incompiuti, 1984). King, da parte sua, ha proposto studi complessi su temi scabrosi: con *Warrendale* (1967) una comunità di bambini sofferenti di turbe psichiche, con *A married couple* (Una coppia sposata, 1969) i rapporti interni a un *ménage* coniugale. Se può essere urtante questa osservazione in vitro di esseri umani, è però necessario riconoscere come la sua ricerca, attenta a «sorprese, emozioni e tensioni» insite nel quotidiano, sia certo violenta e crudele, ma anche rigorosa nell'uso critico dei materiali veri, finalizzati alla composizione di ritratti interni alle più intime realtà.

Poi, tante piccole *fictions*, piccoli racconti perlopiù di disagi esistenziali. Sui giovani e le loro incertezze, paure, sbandamenti, forme di vita, miti, valori «alternativi» si sono soffermati Larry Kent (*Sweet substitute*, Dolce surrogato, 1965; *The apprentice*, L'apprendista, 1971), Ron Kelly (*Waiting for Caroline*, Aspettando Carolina, 1969), Peter Pearson, David Selter, Peter Carter (*The rowdyman*, Lo scalmanato, 1972, scritto e interpretato da Gordon Pinsent), Morley Markson, l'attore Al Waxman (*The crowd inside*, La folla che sta dentro, 1970), Paul Almond con l'onirico *Isabel* (1968) e il pas-

sionale *The act of hearth* (La commedia del focolare, 1970), ritratti femminili interpretati dalla moglie Geneviève Bujold. Spesso incerti, sono tuttavia referti di prima mano, sinceri, intesi a seguire e/o esaltare i comportamenti di questi «marginali» in epidermico conflitto con una realtà urbana, ma a volte pure rurale e isolana, che in ogni caso impedisce di trovare se stessi. Su questo piano, il meglio era venuto da Donald Shahib con *Goin' down the road* (Giù per la strada, 1970), un 16 mm su due marittimi disillusi dalla terribilità della città, che riscosse un certo successo di pubblico, e da Robin Spry con *Prologue* (Prologo, 1969), suo film d'esordio, a mezzo tra *fiction* e documento, tra fenomeno hippy e lotta politica. Spry proseguirà in una sua ricerca «civile», tra l'altro con *One man* (Un uomo, 1977) che analizzava la necessità di scelta imposta a un TV-reporter da un grave caso di inquinamento; e lo stesso più deludente *Suzanne* (Susanna, 1981) è una storia sociale, incentrata su una difficile ragazza proletaria dei primi anni Cinquanta.

Gli anni Settanta: la dipendenza

A Toronto e in subordine a Vancouver e Winnipeg, che sono gli altri principali centri di produzione, si sono avuti anche discreti esempi di film solidamente costruiti ma attenti alla descrizione di un contesto sociale, all'analisi di psicologie. *A fan's notes* (Appunti di un fan, 1971) di Eric Till era il racconto di un'emblematica impossibilità a essere protagonisti. William Fruet diede con *Wedding in white* (Matrimonio in bianco, 1972), con Donald Pleasance, un preciso studio di comportamenti in una famiglia povera negli anni di guerra; e buone prove furono quelle di John Howe con la commedia giornalistica *Why rock the boat?* (Perché turbare le acque?, 1975) e degli esordienti Brian Delmude con il coinvolgente, teso *Sudden fury* (Furia improvvisa, 1975), Zale Dalen il cui *Skip tracer* (A caccia di debitori, 1977) è l'amaro ritratto di un odioso esattore di debiti, e Richard Brenner con *Outrageous* (Scandaloso, 1979), su un travestito e altro, 16 mm ben fatto che ha avuto successo in patria e negli stessi USA. Ted Koetcheff, poi, di ritorno in patria, trasse da un romanzo di Mordecai Richler *The apprenticeship of Duddy Kravitz* (*Soldi a ogni costo*, 1973), satirico ritratto di un arrivista ebreo interpretato da Richard Dreyfuss.

Già questo film di successo, fatto con attori e tecnici statunitensi, era significativo di una smania di essere «internazionali», di lavorare per il mercato straniero, tanto più accentuata nei «ricalchi» della serie B hollywoodiana: nel genere carcerario-omosessuale, Harvey Hart con un *Fortune and men's eyes* (*In disgrazia alla fortuna e agli occhi degli uomini*, 1971) a forti tinte; fanta-horror, David Cronenberg (*Il demone sotto la pelle*, 1975; *Rabid, sete di sangue*, 1977 ecc.) e Bob Clark (*Black Christmas*, *Un natale rosso sangue*, 1974); nero, Stuart Cooper con il buon thriller d'atmosfera *The disappearance* (*... unico indizio un anello di fumo*, 1977), interprete il più noto attore canadese, Donald Sutherland; e Silvio Narizzano darà il suo solo film interessante con *Why shoot the teacher?* (Perché sparare al professore?, 1975), racconto di iniziazione sensibile e pieno di humour con un giovane maestro sperduto in un Ovest nevoso e depresso degli anni Trenta. Sono tutti nomi destinati, non a caso, a emigrare a Hollywood come tanti loro connazionali, da Steve Mc Queen a Sidney Furie, da Arthur Hiller a Norman Jewison, da Ivan Reitman a Martin Short (o in Francia, come Geneviève Bujold). Di fatto, dopo la metà degli anni Settanta, la produzione canadese, che nel '72 era di cinquantacinque film, si è via via dilatata e vieppiù integrata in quella statunitense, perdendo, salvo rari casi, ogni carattere nazionale, del resto in sintonia con un analogo processo sociale di americanizzazione sul piano economico-politico come su quello culturale e dei media. Grazie a una politica di liberismo integrale e a un sistema di esenzioni fiscali indiscriminate, gruppi finanziari (e relativi mediatori) hanno potuto produrre per più di un quinquennio film pseudoamericani (almeno cinquecento) in cui attori e registi erano statunitensi e le stesse città canadesi apparivano come città statunitensi. Inadatti sia a creare una efficiente struttura produttiva locale, sia a trovare un loro mercato internazionale, questi prodotti dell'«assistenzialismo» alla fine sono risultati utili solo ai loro finanziatori. È una situazione che ha costretto registi di valore ad anni di silenzio o di lavoro televisivo, o ad adeguarsi a una vuota spettacolarità; e da essa il cinema canadese, nonostante recenti correttivi, stenta a uscire.

Verso una ripresa?

Diverse erano state le cause della crisi nel Québec dove a quelle comuni con l'area anglofona si erano aggiunte ragioni specifiche, di declino economico della regione e di esaurimento della spinta culturale, specie dopo l'ascesa al governo della provincia, a fine '76, del partito quebecchese. In un regime di coproduzioni «giustificate» con un intento di sviluppo industriale a ogni costo, ad avere più spazio erano i più disponibili a un cinema meramente spettacolare o i più adatti, i Carle, Denis Heroux, Jean-Claude Lord che pure nel '76 aveva dato un buon film politico, *Bingo* (id.). Di Carle si salva forse l'onirico *La tête de Normande St. Onge* (*Il fiume rosso della follia*, 1976), pur con il suo formalismo e il suo mito dei marginali; qua e là vivace era la saga operaia anni '30-40 di *Les Plouffe* (*Una casa grande come un cuore*, 1983), da una popolare serie radio-televisiva, mentre piatta e sentimentale era la riduzione di *Marie Chapdelaine* (1983), mitica figlia di pionieri inizio secolo, ma qui se non altro c'era un più preciso senso di appartenenza a una terra e a una storia. Come nel commosso e accurato, seppure «in minore», *J.A. Martin photographe* (J.A.M. fotografo, 1976) di Jean Beaudin, interprete il solito, bravissimo Marcel Sabourin. Nulla, invece, veniva da Brault, Jutra, Arcand.

Il crollo di questa politica ha favorito il ritorno alla propria realtà e alla propria originale tradizione cinematografica. Mentre Perrault continua una sua ostinata ricerca ormai «fuori tempo» ma dagli esiti notevoli, si realizzano film poveri, a piccoli budget, ma personali e con una loro tipicità etnica. È il caso di *Les grands enfants* (I bambini adulti, 1980) di Paul Tana, fresco 16 mm sugli immigrati italiani ma pure in sintonia con l'assenza di referenti dei giovani del «dopo nazionalismo». Francis Mankiewicz, che aveva esordito nel '72 con il ritratto di tre vite mediocri di *Le temps d'une chasse* (La durata di una caccia), si è confermato con l'intenso e sofferto rapporto madre-figlia di *Les bons débarras* (Momenti di sollievo, 1980), ambientato nel Québec più povero, e anche con lo strano, frantumato studio di famiglia di *Les beaux souvenirs* (I bei ricordi, 1982). Qualche buon film hanno dato Jean-Guy Noël, André Blanchard (*L'hiver bleu*, L'inverno blu, 1980), A. Brassard, A. Forcier, Paule Baillargeon e Frédérique Collin con l'«eccessivo» e simbolico *La cuisine rouge* (La cucina rossa, 1980), Maurice Dugowson (*Au revoir au lundi*, Arrivederci a lunedì, 1980), Jean-Claude Labrecque ma più con il caso a suo modo «politico» di *L'affaire Coffin* (Il caso Coffin, 1980) che non con il ritratto degli anni Sessanta di *Les années du rêve* (Gli anni del sogno, 1983), e poi Mireille Dansereau (*L'arrache-coeur*, Strappacuore, 1980), la Brigitte Auriol di *Rien qu'un jeu* (Soltanto un gioco, 1982), racconto senza moralismi ma pure senza troppi approfondimenti di un incesto, Anne Claire Poirier con *La quarantaine* (La quarantina, 1983), mossa rimpatriata di un gruppo di amici d'infanzia. Più di tutte, l'attrice (in film di Carle, Koetcheff ecc.) Micheline Lanctot ha messo in mostra doti di narratrice intimista e sensibile in *L'homme à tout faire* (L'uomo tuttofare, 1980) e soprattutto in *Sonatine* (Sonatina, 1984), ritratto leggero, struggente di due ragazzine irrequiete che, ferite dall'indifferenza altrui, mettono in scena un doppio suicidio sul metro. Sono un po' le stesse doti della svizzera-canadese Léa Pool di *Anne Trister* (id., 1986), limpido, semplice racconto semi-autobiografico di una ricerca di se stessa nell'arte e nei rapporti con una psicologa e con una bambina. Una personalità già spiccata in grado di padroneggiare tecniche e ritmi attuali, ha subito messo in mostra Jean-Claude Lauzon con il violento ma secco e penetrante *Un zoo, la nuit* (Uno zoo, la notte, 1987), rapporto padre-figlio uscito di prigione in un contesto d'azione.

In area anglofona, Zale Dalen si è confermato con *The hounds of Notre-Dame* (I segugi di Notre-Dame, 1981), trentasei ore nella vita di un combattivo prete, padre Athol Murray, sullo sfondo di un preciso quadro sociale delle campagne nel 1940. Di ritorno dagli Stati Uniti, Daniel Petrie ha raccontato con precisione e finezza psicologica un'infanzia nella Nuova Scozia fine anni Trenta, *The bay boy* (*Il ragazzo della baia*, 1984). Ralph Thomas, dopo il «televisivo» *Ticket to heaven* (Biglietto per il cielo, 1981), ossia Nick Mancuso in una mistica San Francisco, ha raccontato nel più penetrante *The Terry Fox story* (La storia dei T.F., 1983) il caso vero di un atleta senza una gamba (come il non-professionista che lo interpreta) che corse da una costa all'altra del Canada per raccogliere fondi per la ricerca sul cancro: è nell'autenticità del suo ritratto, unita al senso del vero paesaggio naturale e

urbano, la forza del film. Così come è per un'altra storia vera, quella di un attempato bandito gentile d'inizio secolo, il Bill Miner di *The grey fox* (La volpe grigia, 1983), lento, raffinato e un po' troppo idillico esordio di Philip Borsos. Che essi, cui si può aggiungere il Clay Borris della picaresca autobiografia familiare *Alligator shoes* (Scarpe di coccodrillo, 1981) e il Leon Marr dal dramma di domestica follia *Dancing in the dark* (Ballando al buio, 1986), siano tutti giovani, apre forse un nuovo spazio possibile a un cinema che non ha mai saputo uscire dai «limiti», da un lato, di un'eredità culturale ricca ma sempre più emarginata e, dall'altro, da un'influenza statunitense sempre più invadente, nella società come nel cinema.

IL CINEMA AUSTRALIANO

Gli anni '40-'60

Vicino per molto tempo ai problemi dei cinema del Terzo mondo nella sua *marginalità* e nella sua colonizzazione da parte di Hollywood e di Londra, quello australiano s'innesta però in una società ben diversa per risorse e possibilità, bianca e anglosassone a tutti gli effetti pure se con residui pionieristici nelle vaste zone interne. Prima del prepotente sviluppo che ha conosciuto negli anni Settanta e che ne ha fatto una *parte* a pieno titolo del cinema di lingua inglese, esso, benché le sue origini risalgano addirittura al 1902, era vissuto soprattutto di esperienze documentaristiche, legate al segno che vi avevano lasciato prima Grierson, poi Ivens, ché del '45 è il suo *Indonesia calling* (L'Indonesia chiama) sui portuali australiani solidali con la lotta d'indipendenza dell'Indonesia. È una tradizione che darà nei tardi anni Sessanta opere come *The unlucky country* (Il paese sfortunato) di Donald Murray, sul Vietnam, e *Desert people* (Gente del deserto) di Jan Dunlop, sugli aborigeni.

Sporadici sono invece i casi di lungometraggi a soggetto di un certo interesse. Harry Watt nel '46 seppe rendere con *The overlanders* (I trasmigranti), traversata del paese con le mandrie, un certo «clima» locale. E negli anni Cinquanta si segnalò *Three in one* (Tre in uno, 1955) di Cecil Holmes che, ripreso da tre testi letterari, era un racconto a tratti di stampo neorealista, sulla vita popolare in epoche diverse. Dignitose sono le ultime opere del pioniere Charles Chauvel nella cui carriera, chiusa nel '54 con un *Jedda* d'ambiente aborigeno, spicca il classico di guerra *Forty thousand horsemen* (40.000 cavalieri, 1942). Chiusura degli studi, dipendenza dalla Rank inglese, fiasco tra il '56-59 dei tre film della compagnia creata dal divo Chips Rafferty e dal regista Lee Robinson: è una lunga crisi in cui non si producono più di cinque-sei film l'anno, sino al minimo di uno nel '68. E nessuno davvero australiano. Le radici di un'inversione di tendenza si hanno solo con gli ultimi anni Sessanta che vedono attuarsi esperienze diverse, sperimentali (R. Mangiamele, il gruppo «Ubu»), godardiane (*The pudding thieves*, I ladri di budino, 1967, di B. Davies), introspettive (*Two thousand weeks*, 2000 settimane, 1969, di Tim Burstall) ed esordi di giovani tra cui Peter Weir con un episodio di *Three to go* (Tre che vanno).

La «new wave»

Gli anni Settanta hanno visto una consistente affermazione dei film australiani sul piano interno come su quello internazionale, e si tratta di un successo tanto di «qualità» che di incassi, alla cui base c'è un intreccio di più ragioni. Di tipo strutturale: le leggi di sostegno statale del '70 che, dettate da esigenze di prestigio, di «immagine», e ampliate nel '75 e '80, hanno creato condizioni favorevoli alla produzione nazionale (cinquantaquattro film tra l'80 e l'82); la fondazione di una scuola di cinema, diretta dal polacco Jerzy Toeplitz. Di tipo generazionale: sono emersi registi che, per ragioni di età (i più importanti sono tutti oggi tra i trentacinque e i quarantacinque anni), erano in varia misura, nella loro ricerca di autenticità e di un'identità *aussie*, partecipi di un certo clima, quello delle lotte studentesche e contro la guerra in Vietnam, cui l'Australia prese parte con proprie truppe. Ciò che ne è risultato è un «cinema d'autore» ma alieno da ricerche sperimentali, curatissimo sul piano tecnico, dell'ambientazione, della recitazione, anglosassone per cultura, mentalità, costumi, ma con un elemento esotico; ed esso, benché non manchino i film su temi e realtà attuali, ha calato le sue analisi, e a volte

la sua polemica, soprattutto nel passato, nei grandi temi culturali e politici (il conflitto tra mondo vittoriano e natura, la «cultura della terra», lo sterminio degli aborigeni, la funzione subalterna nell'impero britannico) che hanno caratterizzato le proprie origini nazionali. E in questo campo ha conosciuto le sue più importanti riuscite cui non ne hanno fatto riscontro altrettante, al contrario a esempio che nel teatro, sul versante della contemporaneità.

Beresford, Weir

Uno dei film che più a fondo esprime il complesso *aussie* di essere un mondo bastardo è certamente *Breaker Morant* (*id.*, 1980), da Bruce Beresford dedicato a una popolare figura di poeta ed eroe-martire nazionale. Ufficiali australiani come Morant sono usati dagli inglesi nelle file di un corpo speciale per la repressione della guerriglia boera (Sudafrica 1898-1901) e poi usati una seconda volta come capri espiatori, condannati a morte per mostrare l'imparzialità della giustizia imperiale e favorire la pacificazione. È questa chiave di lettura tutta interna all'identità australiana che dà un senso all'ambigua dialettica di questi personaggi, a un tempo massacratori e vittime, ma pure estranei a ogni post-vietnamita idea di responsabilità personale; ed è essa che introduce note più sottili in un racconto geometrico, secco come il brullo Transvaal e le facce che lo popolano, ma d'impianto tradizionale nella «teatralità» del processo che ne costituisce la spina dorsale. Di fatto, tutta la carriera di Beresford (Sidney 1940) è improntata a un solido ed eclettico professionismo che ne fa uno dei più tipici registi australiani. Si è così misurato con un popolaresco di grana grossa (i due film su Barry McKenzie, cioè l'*aussie* medio, vitalista, rozzo, sbruffone), con la commedia (*Don's party*, Il party del professore, 1976, e *The club*, Il club, 1979, in cui si sente la mano del commediografo David Williamson), con il thriller (*Money movers*, *Squadra speciale 44 Magnum*, 1978), con la nostalgia generazionale (*Puberty blues*, I blues della pubertà, 1981). Un di più di sensibilità e di crudeltà lo mostra forse nel curatissimo *The getting of wisdom* (La conquista della saggezza, 1977) che narra le esperienze vagamente ribelli e femministe di una

ragazza di basse origini, convittrice in un collegio snob dei primi del '900.

Un altro collegio femminile, in gita a una roccia monolitica, è al centro di *Picnic at Hanging Rock* (*Picnic a H.R.*, 1975). Un ordine naturale e ambientale è reso da Peter Weir con un tessuto formale finissimo, ai limiti della nostalgia. D'improvviso c'è la scomparsa di tre ragazze. Il mistero non sarà più risolto, se ne constatano solo i riflessi, le rifrazioni. Ciò che Beresford racconta in termini di cronaca sociale, Weir lo esplicita in chiave fantastica, magica, di natura e ragione. Nel «normale» fa irruzione qualcosa di ancestrale, che sorge dagli abissi di una terra ancora selvaggia, non domata nelle regole formali della società, e che diviene il metro critico su cui misurare un mondo vittoriano: le sue paure e repressioni classiste e sessuali. Weir (Sidney 1944) sembra cioè tradurre in «simboli, enigmi, suspense la propria eredità culturale» (S. Reggiani). Questo suo approccio alla propria civiltà innerva tutti i suoi film, la cui realtà è lacerata da una forza oscura, distruttiva di cui non sono mai date le ragioni. Può essere l'orrore di macchine-mostri che, nella bizzarra *science-fiction* di *The cars that ate Paris* (Le auto che ingoiarono Parigi, 1974), alla fine distruggono la sinistra comunità che vive nel culto dell'auto e sui proventi degli incidenti appositamente provocati. È potenza della natura, maremoto, piogge nere in una Sidney nelle cui viscere sopravvivono aree tribali, aborigine, nel velleitario *The last wave* (*L'ultima onda*, 1977). Si fa insorgenza nell'antropologa del TV-*movie The plumber* (L'idraulico, 1978) di ambigue paure e desideri a contatto con un «selvaggio» sociale qual è l'idraulico freak. Una svolta sembra segnare l'epico *Gallipoli* (*Gli anni spezzati*, 1981) che vuole fare i conti con la propria storia, naturalmente nella chiave del tormentato rapporto con l'odiatamata Gran Bretagna. 1915: nella guerra dei Dardanelli escono distrutti i sogni di avventura e l'innocenza *aussie* di due giovani sportivi; eppure si tratta di un ulteriore atto di ricupero dei miti nazionali, ritrovati in un episodio cruciale del proprio, diverso e nobile, passato. È un discorso che poi Weir calerà nel caos del Terzo mondo.

Abile narratore che sa tradurre i suoi interessi sociali in azione si era rivelato un italiano della seconda generazione, Fred Schepisi (Melbourne 1939). *The devil's playground* (Il cortile del diavolo, 1976) era un preciso e delicato ritratto, in parte autobiografico, di un'infanzia in un seminario cattolico. Atmosfere repressive, crisi morbide tra sensuali e mistiche erano indagate senza moralismi né spirito polemico, viste invece nella loro realtà di figure e ambienti, di costumi e comportamenti, un mondo chiuso da cui uno dei ragazzi, il regista stesso, riuscirà infine a fuggire, libero. *The chant of Jimmie Blacksmith* (Il lamento di J.B., 1978) è, invece, uno dei più forti racconti sugli aborigeni mai dati dalla cultura *aussie*. È una sorta di western autoctono e didattico, ma mai manicheo. Protagonista è un mezzosangue (come lo è l'interprete non-professionista) di educazione a metà tribale, a metà protestante, la cui condizione, dice Schepisi, non è diversa da quella di tanti paria e fuori casta. Nel mondo bianco è un bracciante, sfruttato e poi respinto quando si mette con un'operaia bianca: coloni razzisti lo spingono alla follia omicida, salvo poi dargli la caccia come a una bestia selvaggia. C'è nel film una violenza non esibita, non spettacolarizzata come nei western di Peckinpah, ma tanto più forte, poiché è vista nella sua radice sociale; e c'è una spontaneità che nasce da un legame profondo tra personaggio e natura. Due elementi che, uniti al suo forte interesse per l'immaginario popolare, lo hanno fatto *naturalmente* approdare con i suoi film americani *Barbarossa* (1982) e *Iceman* (L'ibernato, 1984), nel primo caso al western, un western irrisolto ma che ha sorpreso per la cultura figurativa con cui ha filtrato un Texas che non conosceva e per tutta una geografia morale e di etnie e di modi di vivere, nel secondo a un'epica naturistica, di una «semplicità» alla Leone, ritraendo un altro «selvaggio» (l'attore eurasiatico John Lone), scoperto e riportato in vita da una spedizione scientifica, dopo essere rimasto ibernato per migliaia di anni sotto i ghiacci dell'Antartide; ma ha poi mostrato una certa intelligenza di messa in scena anche in un *Plenty* (*id.*, 1985) abbastanza fuori delle sue corde.

Nel '74 escono i primi diplomati della Film and Television School: sono Gil Armstrong e Philip Noyce. La prima, dopo alcuni ragguardevoli mediometraggi tra cui quello studio calibratissimo sui rapporti tra due donne-artiste variamente segnate dalla vita che è *The singer and the dancer* (La cantante e la ballerina, 1976), s'impose con un'acuta analisi del mondo vittoriano fine '800: *My brilliant carrier* (*La mia brillante carriera*, 1979). Era soprattutto il ritratto di una giovane donna con le sue attese, cioè impazienze esistenziali, e con la sua diversità, quella di scrittrice, in irrimediabile contrasto con il mondo dei contadini poveri come con quello della ricca borghesia cittadina. Più abile che non davvero scatenato è invece *Starstruck* (*id.*, 1982), divertito musical punk-rock tra vecchi pub e ribalte elettroniche, e decisamente brutto è il carcerario-sentimentale *Mrs. Soffel* (*id.*, 1985), fatto negli USA con Diane Keaton e Mel Gibson.

Newsfront (Notizie in prima linea, 1978), esordio di Noyce, è senza dubbio uno dei più interessanti film australiani, di un rigore stilistico sorprendente nel commistionare «privato» e cronaca politica, parti di finzione e cineattualità. Calato nel clima dei cruciali anni '48-56, segue le vicende di un cineoperatore e del suo ambiente, ed è ancora una ricerca di integrità personale e professionale in un mondo segnato da crisi e mutamenti, con la diffusione dell'informazione TV e con lo stile di vita e la politica *yankee* che soppiantano quelli inglesi. Meno originale è *Heat wave* (*Onda calda*, 1982), un thriller di speculazione edilizia, un «mani sulla città» teso e «civile» nei modi del cinema americano di denuncia. Soprattutto è il ritratto di una città, Sidney, virtuosisticamente proposta nelle sue molteplici facce tra frenesie festaiole di fine anno e corruzioni e violenze sotterranee.

Film, registi

Altre vere personalità di autore non esistono. Ci sono invece numerosi registi, nessuno di rilievo, molti di buon livello, cioè di buon mestiere. Magari con all'attivo uno-due film più personali. Non troppo preoccupato di cercare uno stile

autonomo se non autoctono, tutto il cinema australiano ha mediato la scoperta — storica e sociale, umana e geografica — del paese nel quadro di strutture e codici solidi che sono quelli del cinema inglese ben confezionato e quelli dei generi e delle tecniche di Hollywood, debito tanto più evidente nei prodotti minori che con quelli spesso si confondono. È un modo efficace ma non troppo autentico di uscire da una condizione di minorità e separazione. Da una cultura di immigrazione i cui film migliori, nei primi anni Settanta, erano dati da autori stranieri, come il canadese Ted Koetcheff (*Outback*, Nelle terre interne, 1971, in cui un maestro inviato in una località isolata fa esperienza di un orrore quotidiano), come gli inglesi Tony Richardson (*Ned Kelly*, 1970, western libertario su una famiglia di fuorilegge dell'800) e Nicholas Roeg (*Walkabout*, Gita, 1971, gita nella savana che sfiora miti e rapporti essenziali: bianchi e aborigeni, città e deserto, civiltà e natura selvaggia).

È presto rientrata quella rozzezza e gusto dell'eccesso e dell'energico che facevano l'involontaria autenticità dei primi film. Un campione ne era stato Tim Burstall con le sue commedie volgari e parlate in dialetto: *Stork* (Cicogne, 1971), *Alvin Purple* (id., 1973). E violenti «sporchi bastardi» sono i protagonisti di *The last of the knucklemen* (L'ultimo dei duri, 1979), tutto dentro a un clima di moderna frontiera mineraria. Burstall aveva, però, anche trattato con l'ambizioso e già citato *Two thousand weeks* il grave nodo dell'emigrazione intellettuale verso l'Inghilterra, e aveva dato un preciso studio di rapporti in un campus universitario con *Petersen* (*La moglie del professore*, 1976).

Ken Hannam aveva fatto impressione al suo esordio nel '75 con *Sunday too far away* (Domenica troppo lontana). Era un racconto quotidiano, corale, a mezzo tra picarismo degradato e lotta sindacale, sui braccianti stagionali usati per un duro lavoro di tosatura delle pecore. Formatosi a Londra come Beresford e tanti altri, Hannam continuerà a mostrare una certa finezza nel tratteggio di ambienti psicologie atmosfere, da *Break of day* (*Al primo chiarore dell'alba*, 1976), *mélo* anni Venti con un giornalista falso eroe di guerra diviso tra grigiore coniugale e seduzione di un'eccentrica pittrice, a *Summerfield* (Campagna d'estate, 1977), enigmatico rapporto in un'isola deserta tra un insegnante e una coppia fratello-

sorella, allo stesso, mediocre *Dawn* (1979), sulla grande nuotatrice Dawn Frazer, proletaria mai del tutto integrata nel sistema sportivo e non.

Classi medie e irregolari

Altri raccontano piccole storie metropolitane, di *middle-class* come di irregolari. È il caso di Tim Cowan (*The office picnic*, Picnic con i colleghi, 1973), già operatore del notevole indiano *Samskara*, di Kent Cameron (*Monkey grip*, La stretta della scimmia, 1982), di John Duigan (*The winter of our dreams*, L'inverno dei nostri sogni, 1982). Magari sfiorano il mondo degli immigrati, italiani in *Moving out* (Andarsene, 1981) di Michael Pattinson, maltesi e greci in *Chaty's child* (Il bambino di Chaty, 1979) di Donald Crombie. Quest'ultimo, però, aveva anche saputo narrare con sensibilità le crisi provocate nei suoi personaggi dai mutamenti sociali: una ragazza borghese che rompe con la propria famiglia e classe negli anni Trenta della depressione, in *Caddie* (1976); un picaresco carrettiere distrutto dall'avvento dei motori in *The irishman* (L'irlandese). Ancor più l'olandese Paul Cox, autore fra l'altro di un buon *Lonely hearts* (Cuori solitari, 1980) e di un più scontato *Cactus* (*id.*, 1986) ha dato con *Man of flowers* (L'uomo dei fiori, 1983) il ritratto intelligentemente delicato e crudele di una complessa perversione, di una condanna alla contemplazione femminile e artistica, ma pure con il premiatissimo *My first wife* (La mia prima moglie, 1984) aveva saputo penetrare le tensioni di una coppia che si sfalda.

Infine, la storia. Una storia che gli australiani non avevano mai visto raccontare. Quella di un anno in Vietnam di un corpo speciale nell'onesto *The odd angry shot* (Quel rabbioso colpo in più, 1978) di Tom Jeffrey. Quella controversa tra le due guerre, appunto in *Between wars* (Tra una guerra e l'altra, 1975) di Michael Thornhill. Quella di ex colonia penale, fine Settecento, in *Journey among the women* (Viaggio fra le donne, 1977) di Cowan. Quella di un'avventurosa e sfortunata missione di esplorazione delle terre interne nel 1860 in *Burke and Wills* (Burke e Wills, 1985) di Graeme Clifford, già autore a Hollywood di *Frances* (*id.*, 1982). Ma la storia può

essere anche quella del proprio cinema, quello dell'epoca d'oro del muto, che si conclude con l'invasione del capitale americano e con le innovazioni tecnologiche, evocati dal *rétro The picture show man* (L'impresario cinematografico, 1977) di John Power.

Sono, infine, da ricordare per il loro carattere singolare: il lucido *My survival as an aborigine* (La mia sopravvivenza di aborigena, 1979) di Essie Coffee, cantautrice aborigena, madre di diciotto figli, sulla difficile condizione del proprio popolo nelle riserve e nei ghetti urbani; *Stir!* (Prigione!, 1980) di Steven Wallace, secco, siegeliano racconto di una vera rivolta carceraria del '74, scritto da un ex detenuto, Bob Jewson; *Storm boy* (Il ragazzo della tempesta, 1976) di Henri Safran, piccolo film flahertiano su un bambino e la natura e gli aborigeni; *Devil in the flesh* (Il diavolo in corpo, 1986) di Scott Murray, poco trasgressiva trasposizione agli antipodi del romanzo di Radiguet; *Going down* (Andare a fondo, 1983) dell'esordiente Haydn Keenan, referto abbastanza aspro su ventiquattro ore di quattro giovani donne, basato sulle esperienze reali delle protagoniste, ed espressione di certe insofferenze giovanili come di quelle del regista stesso rispetto alle linee dominanti nel cinema australiano. Ma, tra i giovani, i più stimolanti appaiono decisamente Richard Lowenstein e Jane Champion. Il primo (n. 1960) autore di video-clip e militante comunista, ha trasferito questo suo duplice interesse in film di lucida e nervosa coralità: *Strikebound* (Verso lo sciopero, 1984), su uno sciopero di minatori nel 1930, e *Dogs in space* (Cani nello spazio, 1986), su una comune tra politica e controcultura di fine anni Settanta, ritratto senza concessioni della propria generazione. La seconda (n. 1955), neozelandese uscita dalla Film and Television School, ha diretto una serie di cortometraggi scarni, precisi, «aperti», di un'insolita capacità di captare istanti ordinari e sensibili di adolescenze femminili, e poi con la stessa libertà e originalità di sguardo ha raccontato in *Two friends* (Due amiche, 1986) il degradarsi del rapporto di due compagne di scuola, ormai divise da scelte esistenziali diverse.

Miller, Sharman: tra horror e fantasy

Dépendance concorrenziale del sistema *yankee*, il cinema australiano è in quella moderna zona metacinematografica che contamina e oscilla tra horror, fantastico, thriller sporco, western, *cult-movie*, che ha fabbricato i prodotti più efficaci sul mercato internazionale, ma anche i più creativi, «liberi» dentro il «genere». George Miller (Chincilla, Queensland 1945) è una sorta di variante autoctona di Corman, Lucas, Landis — non a caso Spielberg lo ha scritturato nell'83 per un godibile episodio di *The twilight zone* (*Ai confini della realtà*) imperniato sulla fobia isterica di un passeggero che «vede» una creatura mostruosa su un'ala dell'aereo e con essa ingaggia una furiosa lotta. Dotato di un proprio «studio», Miller parte da un interesse artigianale per il prodotto di serie B, per una ricerca virtuosistica, tecnica, tutta visiva e di notevole dinamismo, che dilata a dismisura i «segni dello spettacolo», pura azione, tensione, orrore. *Mad Max* (*Interceptor*, 1979) è un ultraviolento *bike movie* in chiave allucinante, catastrofica, in cui nella crisi della civiltà da anno 2000 scorazzano barbari su due ruote, assassini, drogati, maniaci sessuali. Con in più il pazzo Max, il superpoliziotto funzionario della morte e della vendetta. Spinto ancor più al parossismo di effetti brutali è il seguito *Mad Max II* (*Interceptor, il guerriero della strada*, 1982), sorta di western astratto e tecnologico, con l'eroe e la comunità a difesa del bene essenziale, le ultime riserve petrolifere. Più visivo, di un fantastico da grande fumetto, è il terzo episodio *Mad Max beyond thunderdrome* (*Mad Max oltre la sfera del tuono*, 1985), codiretto con George Ogilvie, incubo da dopo la catastrofe con Mel Gibson, eroe come superstite.

Jim Sharman, invece, è un regista teatrale di fama che si è segnalato grazie a un intelligente *cult-movie*, *Rocky horror picture show* (*id.*, 1975), tutto in citazione di topoi e mitologie (i fidanzatini nel castello maledetto, un folle congresso di transessuali, riti erotico-musicali) con a controcanto un uso parodistico del rock. Con lo stesso *team* proveniente dalla scena londinese (primo fra tutti, lo sceneggiatore e musicista Richard O'Brien) ha poi dato *Shock treatment* (*id.*, 1981), un corrosivo horror-show sulla totalizzante TV americana, con una cittadina tutta racchiusa in uno studio televisivo e un'esi-

stenza tutta all'interno dei programmi. Di lui è ancora da ricordare *The night the prowler* (La notte il vagabondo, 1978), abile variazione da un testo del Nobel Patrick White sul tema del doppio e della trasgressione: una ragazza perbene guerriera della notte. Da questo genere oggi tra i più diffusi e adatti a plurime contaminazioni, sono venute altre prove efficaci: come *Patrick* (*id.*, 1978) di Richard Franklin, un horror con venature decadenti, wildiane, imperniato sui poteri telecinetici di un giovane poeta in coma; come il mobilissimo, «sporco» incubo zoologico *Razorback* (*R. Oltre l'urlo del demonio*, 1984), esordio tecnicamente smaliziatissimo un po' kitsch un po' *camp* di Russell Mulcahy, già regista di *videoclips* di Elton John e dei Duran Duran. Poi, in Inghilterra, si sfrenerà con *Highlander* (*id.*, 1986), viaggio nel tempo e nel mito, a mezzo tra *fantasy* celtico-medievale e violenza metropolitana newyorkese, in cui la *story* è del tutto subordinata a un eccezionale virtuosismo tecnico e a una suggestione visuale. Spesso, però, sono prodotti che abusano di effetti efferati e colpi bassi, caso limite *Turkey-shoot* (Missione vincente, 1982) di Brian Tranchard-Smith che, con più o meno sofisticazione, ha proseguito su questa strada sino al recente *Dead-end drive-in* (*Drive-in 2000*, 1986).

Verso Hollywood

Questa produzione pone, per la sua stessa natura, il problema di sempre del rapporto con il sistema hollywoodiano: come «americanizzazione» dei film, come emigrazione dei talenti più spiccati. Tanto più che, dopo la contrazione subita negli ultimi anni dagli incentivi statali, il risultato economico di un film dipende in buona parte dai mercati d'oltreoceano. Lì ha riportato uno strepitoso successo *Crocodile Dundee* (*id.*, 1986), astuta e scanzonata commedia tra savana e New York, diretta dall'esordiente Peter Faiman e interpretata da Paul Hogan, idolo della TV locale. Tra i divi, non tanto Jack Thompson quanto Mel Gibson sembra avviato a seguire le orme dei Peter Finch ed Errol Flynn di ieri, e i registi più importanti, come si è visto, lavorano ormai negli USA. Beresford vi ha girato *Tender mercies* (*id.*, 1983), misurato ma in fondo *déjà vu* racconto intimista su un cantante country in

crisi e una vedova e un orfano della guerra in Vietnam, un tremendo kolossal biblico *King David* (*id.*, 1985) e uno scontato *mélo* sudista, tutto a «numeri» di star (Jessica Lange, Sissy Spacek, Diane Keaton e, sullo sfondo, Sam Shepard), *Crimes of the heart* (*Crimini del cuore*, 1986). Un po' meglio aveva fatto, in un breve ritorno in patria, con *The fringe dwellers* (Gli abitanti della periferia, 1986), onesto racconto, tra macchiettismo e patetismo populista, di aborigeni inurbati ed emarginati nei primi anni Sessanta. Più complessi sono i casi di Miller e soprattutto di Weir con il cosmopolita e MGM *The year of living dangerously* (*Un anno vissuto pericolosamente*, 1983) e poi con *Witness* (*Witness. Il testimone*, 1985), più abile che autentico thriller cui la comunità primitiva degli amish apporta la vertigine di un tempo immobile e un dato di comoda utopia. Con *Mosquito Coast* (*id.*, 1987), protagonista come in *Witness* Harrison Ford, ha poi narrato il grottesco fallimento di un'utopia violenta, quella di un colto ingegnere che per fuggire la corruzione degli States, si rifugia nell'Eden naturale della Costa delle Zanzare e vi pone le basi della sua repubblica ideale; ma è un apologo morale, non a caso sceneggiato da Schrader, che non sempre è sostenuto dai necessari mezzi espressivi e non sfrutta appieno le sue ricche implicazioni, spostato invece sul caso psicologico, su un personaggio grandioso e odioso nel suo egocentrismo luciferino, nel suo itinerario interiore verso la follia. Insomma, Weir sembra per ora mantenere comunque una posizione «a parte» e non dimentica delle sue radici, specie con il primo film, immerso nel «caos» dell'Indonesia '65 con un'apocalitticità, seppure stereotipata, da post-Coppola e Cimino e con un interesse preciso per il Sud-est asiatico, punto focale della cattiva coscienza occidentale, un mondo così vicino all'Australia e così estraneo alla sua cultura.

NUOVA ZELANDA

Simile nei problemi è la situazione in Nuova Zelanda, le cui buone strutture di esercizio sono state e sono controllate dalle *majors* hollywoodiane e inglesi. In un paese di soli tre milioni di abitanti e quindi con un mercato interno insuffi-

ciente, rare sono state le opere a soggetto, in tutto otto dal '45 al '77; tra esse, *The broken barrier* (La barriera infranta, 1952) di Roger Mirams e John O'Shea, che narrava il matrimonio tra una donna maori e un europeo, e poi un paio di film di O'Shea degli anni Sessanta (*Runaway*, In fuga, 1964; *Don't let it get you*, Non lasciarti prendere, 1966). Il cinema neozelandese fu a lungo affidato soprattutto al documentario che si avvalse del lavoro, anche sul piano organizzativo, qui fatto da John Grierson negli anni Trenta. I suoi eredi locali (R. Bowie, L. Diggle, M. Ryan, J. Sykes) sembrano, però, più inclini a un certo accademismo, a una certa «ufficialità».

È dopo il '78 che, grazie a una legge di aiuto statale che prevede un'interrelazione tra cinema pubblico e cinema privato, si è avuto un vero sviluppo raggiungendo nell'83 e nell'84 la cifra record di undici-dodici film all'anno. Ciò ha permesso, a fine Settanta, il ritorno in patria di cineasti formatisi all'estero, alla televisione inglese o in Canada come John Laing, fra l'altro autore di *Beyond reasonable doubt* (Al di là di ogni ragionevole dubbio, 1980), thriller polemico con David Hemmings. Registi di film decorosi nella linea di un professionismo anglosassone, tutti di medio-basso costo, sono Tony Williams (l'amaro *Solo*, 1978), Michael Firth, John Reid, Geoff Steven (il rurale *Skindeep*, A fior di pelle, 1978), Michael Laughlin, Sam Pillsbury il cui *The scarecrow* (Lo spaventapasseri, 1980) è interessante almeno nel realismo di un'adolescenza anni Cinquanta, Paul Maunder, interessato all'analisi di modi di vita «diversi», quello dei giovani in *Landfall* (Approdo, 1976), quello di un rapporto tra uno studente di Samoa e un'anglosassone nel più rigoroso *Sons for the return home* (Figli per la terra a cui si torna, 1980). Come pure degni di interesse sono gli esordi di Bruce Morrison e Vincent Ward, rispettivamente *Constance* (id., 1983), in cui i sogni hollywoodiani di una ragazza si rovesciano in una realtà di violenza e follia, e *Vigil* (Vigilia, 1984), pretenzioso ma con buoni momenti di racconto primitivo. E nel lungometraggio militante *Patu* (id., 1983) Mereta Mita, cineasta maori, sa raccontare il tessuto sociale che stava dietro alle grandi manifestazioni di Wellington contro la tournée di una squadra di rugby sudafricana, cioè contro l'*apartheid*.

I cineasti più significativi, anche nelle ambiguità della loro carriera, di questo rinnovamento sono stati senza dubbio

Geoff Murphy, Roger Donaldson e David Blyth. Il primo si era segnalato con un bel *road-movie*, *Goodbye pork pie* (Addio pasticcio di maiale, 1980) ed è poi passato a grandi produzioni, lo storico-avventuroso *Utu* (Vendetta, 1983), sulla rivolta di un caporale maori contro i britannici nell'800, responsabili di massacri di popolazioni locali, e *The quiet earth* (La terra tranquilla, 1984), su un sopravvissuto a un disastro nucleare, entrambi in una certa misura indicativi delle tendenze di un cinema che vuole consolidare il rapporto con il proprio pubblico e aprirsi uno spazio nei mercati internazionali. Cosa che è riuscita a Donaldson, autore di un notevole thriller politico ambientato in piccole città locali, *Sleeping dogs* (Cani addormentati, 1977), con Warren Oates, e del grande successo *Smash palace* (Il palazzo del disastro, 1982), storia della separazione di una coppia *ordinary people* giocata su scene commoventi e numeri di attori, specie di Bruno Lawrence, ma ormai a mezzo tra Nuova Zelanda e USA. Per De Laurentiis ha dato un moscio e illustrativo *The Bounty* (*Il Bounty*, 1984), terza versione dopo quelle di Frank Lloyd (1935) e Lewis Milestone (1962) del celebre ammutinamento, riscritto da Robert Bolt (lo sceneggiatore di *Lawrence d'Arabia* e *Živago*) e interpretato da un cast internazionale che va da Mel Gibson ed Anthony Hopkins e Laurence Olivier. Ha poi fatto meglio con *Marie: a true story* (*Una donna, una storia vera*, 1985), in cui una coraggiosa donna-magistrato smaschera la corruzione pubblica di una città di provincia americana, anche se la regia punta più a sfruttare (bene) i momenti drammatici che a approfondire l'evoluzione di un significativo personaggio femminile. Il trentenne Blyth ha invece fatto scandalo con i violentissimi *Angel Mine* (1978) e *Death warmed up* (Risveglio dopo la sbronza, 1984), espressione di quel gusto per la serie B, la *fantasy*, l'artificio tecnico, la corporeità, che condivide con i coetanei australiani e americani. E, come Donaldson, come Murphy, nel cinema di *genere* americano è passato a lavorare, dopo che in Nuova Zelanda la scadenza dei provvedimenti di sostegno statale ha di nuovo fatto calare la produzione. Eppure altri nomi nuovi di un certo interesse si sono affacciati: più che Ian Mune (la commedia picaresca di successo *Come a hot friday*, Venne un caldo venerdì, 1985), si segnalano Gaylene Preston con un *Mr. Wrong* (*id.*, 1985) di suspense e fantasie femminili (e

femministe), non sempre sostenute con il necessario rigore intellettuale, e il maori Barry Barclay, il cui *Ngati* (id., 1986) racconta, senza forzature di nessun tipo ma con leggerezza semi-documentaria, un luogo, una comunità, una cultura indigena, posta in rapporto con quella bianca, in un 1948 non troppo dissimile per i maori dall'oggi.

Il cinema sovietico da Brežnev a Gorbačëv

Da Chruščëv a Brežnev

La destituzione di Chruščëv è della fine del 1964. L'avvento di Brežnev (e del suo apparato), rimasto al potere fino alla morte nel 1983, non può, per quel che riguarda il cinema, chiudere un periodo, ma semmai condizionarne l'eredità. Il potere interviene progressivamente in direzione di un maggior controllo dell'organizzazione produttiva, peraltro già avviato con Chruščëv. Di fatto, «amministra» una situazione incanalandola in alvei più precisi. Gli anni di Brežnev non sono anni di grandi trasformazioni. La crisi del sistema sovietico è strisciante, non vistosa; grandi conflitti all'interno non ne esplodono, neanche con le repubbliche minori che pure non cessano di chiedere una maggiore autonomia. Essi si riducono ad abituali problemi di «piano», ché l'organizzazione di una federazione così vasta pone problemi di tipo amministrativo, poco evidenziati eppure sostanziali, e gravi problemi economici. Il consenso al sistema continua evidentemente a esserci, anche se i suoi meccanismi di formazione e manipolazione non sono appariscenti.

Il dissenso esiste, ma è controllabile — con processi, esilii, gulag, case di cura, censure — in quanto espressione di una minoranza intellettuale, che ha peraltro più eco in Occidente che non in patria. In questi anni, di processi celebri ve ne saranno molti, e fughe ed esilii, e nomi spesso poco noti in URSS diventano celebri oltre cortina: quelli di Daniel e Sinjavskij, di Pljuč e Amalrik, di Solženicyn e Sacharov, di Evgenija Ginzburg e Tvardovskij, di Bukovskij e Kuznecov, di Medvedev e Grigorenko, di Borisov e Orlov...: ma sul fronte interno non sono un vero problema per il regime. Resta il peso di una propaganda negativa all'esterno, ma dell'opinione del mondo i dirigenti sovietici non sembrano

poi curarsi troppo, dopo gli anni di Chruščëv. La «coesistenza pacifica» è presto rientrata, da una parte e dall'altra, a favore di un nuovo tipo di guerra fredda, e di guerre combattute per interposti paesi: in Asia (soprattutto il lungo periodo del Vietnam), in Africa, in America latina, in Medio Oriente. Questa guerra indiretta con gli USA investe anche altri campi, quelli delle conquiste economiche e scientifiche, della produzione di armi e, infine, del controllo dello spazio. Le due zone d'influenza si fronteggiano con paura e diffidenza reciproche, e difendono l'equilibrio stabilito con Yalta, ma perennemente rimesso in discussione in modi più o meno chiari (le armi della politica sono molte, e le più forse occulte), con pari arroganza e, se necessario, violenza. Solo in un caso (l'Afghanistan nel 1979) l'URSS ha deciso l'intervento *dichiarato* in una guerra fuori dal suo territorio, ma all'interno del suo impero politico non ha lesinato pressioni e ricatti, fino a promuovere veri e propri golpe (l'ultimo in Polonia nel 1981) e in casi estremi a intervenire con il proprio esercito per ristabilire l'ordine «comunista» (Praga 1968). Di queste cose, però, si cercherebbe inutilmente traccia nei film sovietici, al più in alcune superproduzioni ufficiali in collaborazione tra l'URSS e un potere statale amico.

Le novità, per quanto riguarda il cinema, sono fatte di aggiustamenti lenti e non di interventi decisi. Si tratta di prendere atto di una situazione che ormai non può venir riportata all'indietro. Convinti che un sistema di potere così autoritario e autocratico come quello staliniano non è più necessario, si privilegia uno sforzo di mediazione delle tensioni sociali espresse da gruppi e forze rappresentative, all'interno bensì delle strutture del potere. I ceti sociali affermatisi attraverso la burocrazia o l'economia trovano rappresentanza e voce, ma dentro un'*unità* che sottende un appello teorico costante alla «diversità» dello stato sovietico. C'è spazio per «critiche costruttive», per richieste che non mettano in crisi le fondamenta stesse del sistema, e nel cinema per un cinema «d'autore» e per logiche di tipo commerciale che, da ultimo, vengono studiate e perfino teorizzate. E in esso, accanto a quelli più radicati nelle specifiche culture nazionali, sembrano farsi strada nuovi «generi»: il *mélo* soprattutto, ma anche l'horror, il western (la rivoluzione come «frontiera» socialista), il catastrofico, cui si devono recenti grandi successi, in

una codificazione e diversificazione maggiori di quanto fosse avvenuto anche nei periodi produttivamente più ricchi del cinema sovietico.

La produzione ammonta a circa 150 film all'anno, divisi in categorie secondo il loro rilievo commerciale o «artistico-ideologico» (il che incide sul numero e la qualità delle copie stampate, cioè sui loro modi di distribuzione). Essa sembra contemplare d'ora in avanti quattro tipi di prodotti, e quattro tipi di esecutori o autori: quello della celebrazione e della propaganda (esaltazione del sistema e della sua storia, della sua classe dirigente, della sua ideologia, delle sue conquiste); quello dell'analisi contemporanea del sistema che possa anche offrire spazio alle critiche e aprire a lentissimi aggiustamenti senza avventure (il cinema che tratta di «produzione», di fabbrica e burocrazia, di colcos ed economia, di educazione ed «enti locali»); quello che «rientri nelle spese» o produca incassi attirando le folle nelle sale, evasivo ma senza mai dimenticare del tutto l'ideologia; quello, infine, «d'autore», valvola di sfogo per gli intellettuali e merce di scambio con l'estero. Ma, all'interno di quest'ultima possibilità, gli «autori» possono essere pericolosi se si lascia loro la briglia troppo sciolta, e allora le punte vanno smussate o devono smussarsi da sé in un tacito «accordo tra gentiluomini»; qualora poi non si accettino le regole prefissate del gioco si ricorre alla censura, alla repressione, o perfino alla condanna al silenzio. Il caso culmine è, in questo senso, quello di Paradžanov.

Un film del '70, *Gori, gori moja zvezda* (Brilla, brilla mia stella) di Aleksandr Mitta, ricorda Giovanni Buttafava, elencava con toni di commedia e su sfondo di anni di rivoluzione, tre tipi di «artisti»: «uno è l'entusiasta, il cantore del socialismo, tutto proteso in uno sforzo di educazione delle masse, e per un'arte didattica, oratoria, infiammata. Un altro è l'artista geniale e segreto, che lavora meravigliosamente fra le quattro pareti della sua capanna, senza pronunciare parole inutili, inevitabilmente individualista e "puro", anche quando scolpisce operai e dipinge falce e martello. Un terzo (il cinematografaro) bada alle ragioni commerciali, tende a vendere il proprio prodotto, che adatta con camaleontica ingegnosità al mutar dei venti politico-ideologici». Molti registi sovietici hanno potuto riconoscersi in questi tre personaggi.

Tra gli autori è la generazione sorta negli anni Sessanta ad avere più spicco, ricca di nomi come Tarkovskij, Ioseliani, Michalkov-Končalovskij, Šukšin, Larisa Šepitko, Elem Klimov, Paradžanov, Danelija, i due Šengelaja ecc. Gli autori affermatisi negli anni Settanta sono meno numerosi (Panfilov, Michalkov, Averbach, Okeev e pochi altri) e spesso meno personali; hanno comunque potuto dimostrare la loro validità solo all'interno di un'organizzazione della cinematografia più rigida e controllata, settorializzata e centralizzata: tra l'altro, un unico ufficio centrale, a Mosca, per l'approvazione delle sceneggiature (non dei soggetti, ma di testi scritti, rigidi e precisi scena per scena) che sotto Chruščëv era stata decentrata. È un cinema la cui forza di base resta una grande scuola di attori, meno nota da noi ma non inferiore per varietà e professionalità a quella americana, ed è un sistema produttivo che dà un grande ruolo agli sceneggiatori (talché, a studiarne le filmografie, ci si accorge che spesso, molto spesso, certe novità sono venute più da loro che dai registi, per esempio nel caso classico del film di Pudovkin *Il ritorno di Vasilij Bortnikov*, opera dello sceneggiatore principe del cinema sovietico, Evgenij Gabrilovič), e *pour cause*. È dal rapporto con loro che un autore si forma e precisa la sua poetica, ottiene il consenso al suo film, tenuto poi a seguire la sceneggiatura alla lettera e in genere sottoposto al controllo del *redaktor*, una figura peculiare del cinema sovietico che vigila sull'aderenza del film alla sceneggiatura approvata.

Come d'altronde accade in molto cinema occidentale ma qui in modo più sistematico, un film è spesso opera più del suo sceneggiatore che del suo regista o nasce da un grande accordo tra i due. Uno di questi sceneggiatori, Gennadij Spalikov (n. 1937), che tanto contribuì all'affermazione di una *nouvelle vague* sovietica scrivendo per Chuciev *Mne dvadcat'let* (Ho vent'anni), per Danelija *A zonzo per Mosca*, per la Šepitko *Ty i ja* (Tu e io), scrisse una sorta di manifesto contro la dittatura della sceneggiatura, per un cinema di più libera invenzione registica. Prima della sua prematura scomparsa, aveva tentato la regia con un film, *Dolgaya šhastlivaya zhizn* (Lunga felice vita, 1966), che cercava direttamente questo nuovo linguaggio con ardita sperimentazione, ma fu un sonoro fiasco di pubblico e fu visto con astio dalla critica.

Questo sistema produttivo per studi (diciannove grosse organizzazioni come la Mosfilm e la Lenfilm, o nazionali, sotto la direzione e il controllo di un organismo centrale a livello ministeriale che dal 1977 si chiama Goskino, «Comitato statale dell'Urss per la cinematografia»: la produzione complessiva è di oltre 150 film all'anno) e progressivamente per specializzazioni in generi, non permette la scioltezza caotica e spesso avventurosa e avventuristica del sistema produttivo europeo (come americano, dagli anni Cinquanta della crisi dei grandi *studios* e delle *majors*). I registi non sono, *non possono essere* prolifici. Dalla presentazione di un progetto alla sua realizzazione passano mesi e mesi, qualora esso sia stato approvato. Anche da questo dipendono il minor grado di sperimentazione di nuovi linguaggi come di nuove tecniche, e la minor libertà degli autori — tanto che molti che hanno debuttato in anni meno facili rispetto alla generazione degli anni di Chruščëv o avevano una personalità di «autore» meno prepotente, hanno finito per accettare questa condizione e rinunciare lavorando, i migliori, proprio sul «genere» e sulle sue variazioni. Le variazioni sono accettate e richieste; la variante è bene accolta (si resta pur sempre nella formula dell'unità), la deviazione è sempre respinta. Anche per gli «autori» già affermati.

Un'altra osservazione di fondo che va pur fatta a proposito del cinema sovietico è che, contrariamente a quanto non si voglia pensare, l'evoluzione cui si è assistito nel corso dell'ultimo ventennio presenta in realtà molte similitudini con quella di altri paesi, quantomeno europei. Anche lì autori che, sia pure con un certo ritardo rispetto alla Francia o all'Inghilterra e perfino alla Polonia e alla Cecoslovacchia (ma non alla Germania, per esempio), somigliavano nelle loro istanze di rinnovamento e svecchiamento delle forme, come della sensibilità che intendevano esprimere, alle *nouvelles vagues* occidentali, e in qualche modo ne facevano parte anche quando non si richiamavano espressamente al loro esempio, hanno vissuto dilemmi comuni: se in Occidente era il mercato a spingerli alla riscoperta di un cinema più narrativo e commerciale, in URSS erano il mercato più le direttive palesi o indirette della burocrazia, ma qui come lì poteva anche trattarsi di un travaglio di crescita e non solo di rinnegamento.

I due «generi» più duraturi del cinema sovietico, e il secondo vivo già nel cinema russo prerivoluzionario, sono indubbiamente il film di guerra (diviso in due filoni: quello sull'epoca rivoluzionaria e la guerra civile e quello sulla seconda guerra mondiale, detta in URSS «grande guerra patriottica») e il film illustrativo dei classici della letteratura dell'Ottocento. Possiamo aggiungere al secondo, per il suo carattere di illustrazione storica, il film biografico, «in costume», sulla vita di grandi personaggi storici — artisti, politici, militari ecc. — che hanno dato lustro alla patria. Quest'ultimo genere ha avuto la sua maggiore consacrazione negli anni Quaranta, in chiave di esaltazione nazionalistica e in funzione bellica. In ciascuno di questi filoni sono state possibili opere di grande o grandissimo valore, qualora di autori di grande o grandissimo valore, da Ejzenštejn a Tarkovskij, a tanti altri, ma negli anni di Brežnev si è di nuovo accentuata la loro funzione celebrativa, specialmente nel campo del film bellico (il ricorso alla biografia è stato usato con maggior vivacità dai registi delle repubbliche minori).

Il regista principe del cinema celebrativo è Sergej Bondarčuk (n. 1920), anche corposo interprete di film, suoi o di altri, tratti da classici della letteratura e del teatro. Pluridecorato per i suoi meriti artistici, rappresentante ufficiale della cinematografia sovietica all'estero in dozzine di occasioni, fedelissimo al regime, egli debuttò nella regia con *Sud'ba čeloveka* (*Il destino di un uomo*, 1959), tratto da Šolochov, ancora di qualche sincerità, e proseguì dividendosi tra vasti affreschi storici e vasti affreschi bellici. Il suo *Vojna i mir* (Guerra e pace, 1965-67, in quattro parti, «riassunte» per il pubblico italiano in due, *Natascia* e *L'incendio di Mosca*) era pomposo ed esteriore, un'illustrazione accademica «fedele» al romanzo solo nella lettera e preoccupato soprattutto di ricostruire con grandissimi mezzi abiti e uniformi, ambienti e ammennicoli. Come il successivo *Waterloo* (*id.*, 1970), coprodotto da Dino De Laurentiis e interpretato da Rod Steiger, perfettamente «bondarčukiano» nel ruolo di Napoleone: circa la metà del film era dedicata alla ricostruzione della battaglia. Come, più tardi, *Step'* (La steppa, 1977) da Čechov, irritante anche per l'interpretazione di Bondarčuk stesso, e che fa rimpiangere il più onesto e «colto» adattamento che dello stesso racconto fece il nostro Lattuada. Come *Desiat' dnei kotorje potresli mir* (*I dieci giorni che sconvolsero il mondo*, 1982), con Franco Nero nella parte di John Reed, altro esempio del suo cinema di massa e di masse, tutto magniloquenza figurativa.

Prima di questi due film era ritornato alla grande guerra patriottica con *Oni sralžalis' za rodinu* (Essi combatterono per la patria, 1975), che racchiudeva tutte le possibili convenzioni del genere elaborate in quarant'anni di cinema sovietico. Per realizzarlo Bondarčuk ha avuto a disposizione decine di migliaia di soldati di leva (più, pare, che per *Guerra e pace*, dove già erano centoventimila) e mezzi che nessun supercolosso americano potrà mai permettersi. Gli furono rivali soltanto due maxi-film di Jurij Ozerov: *Ozvoboždenie* (Liberazione, 1969-1971, in ben cinque parti, ridotte per l'Italia a tre: *La grande battaglia*, *Ordine da Berlino: vincere o morire!*, *Le armate rosse alla liberazione dell'Europa*) e *Soldaty svobody* (I soldati della libertà, 1977), composto di quattro film tratti dalle memorie di Brežnev, di vistosa piaggeria.

La differenza tra Bondarčuk e Ozerov consiste nel tono più «storico», anche se non meno roboante, del secondo, preoccupato di una ricostruzione tecnico-militare finto-documentaria e totalizzante, meno aneddotica. Più onestamente, Grigorij Čuchraj era ricorso al film di montaggio con soli materiali documentari in *Stalingradskaja bitva* (La battaglia di Stalingrado, 1969); e di soli filmati d'epoca erano stati anche, del vecchio Roman Karmen *Velikaja oiecestvennaja* (La grande guerra patriottica, 1965), fedele alla linea d'interpretazione degli anni di Stalin, il film di Romm, e molti altri ancora. Karmen (1906-1978) era stato valoroso e vigoroso operatore di guerra, però politicamente sempre ossequiente, e dedicò al suo passato di combattente in Spagna *Grenada moja Grenada* (Granada mia Granada, 1967). Un altro «grande vecchio» del cinema documentario e d'intervento, Aleksandr Medvedkin (n. 1900), fondatore del «cinetreno» che aveva portato il cinema in sperduti villaggi dopo la rivoluzione e che aveva realizzato piccole e bellissime commedie didascalico-propagandistiche, fu tra i pochi a impegnarsi in *cine-pamphlets*, in parte ricostruiti, su argomenti attuali, di impostazione antimperialista e antiamericana *Razum protiv bezumija* (Ragione contro follia, 1960), di polemica ideologi-

ca contro le tendenze irrazionalistiche occidentali *Skleroz sovesti* (La sclerosi della coscienza, 1968).

Storie di guerra narrò anche Aleksandr Stolper con il dittico *Zhivje i mertje* (I vivi e i morti, 1964), dal romanzo di Konstantin Simonov, nel quale si avanzavano alcune critiche alla condotta della guerra nei primi mesi e si mostravano ufficiali appena liberati dai gulag delle «purghe» staliniane del '35-38, e il suo seguito *Soldatami ne rozadayutsja* (Soldati non si nasce, 1968). Stolper era uno specialista del «genere» sin dagli anni in cui la guerra era ancora in corso. Simonov fu ancor più chiaro nelle sue posizioni nel film cui collaborò con Vasilij Ordinskij, *Esli dorog tebe tvoy dom* (Se ti è cara la tua casa, 1967), fatto di materiali d'archivio e di interviste che ricostruivano la difesa di Mosca nell'autunno del '41: Stalin era senza mezzi termini chiamato in causa dal commento di Simonov come responsabile di una politica estera e interna che aveva portato il popolo impreparato alla guerra.

Evgenij Matveev, già attore specializzato alla maniera di Bondarčuk in personaggi della letteratura ottocentesca, fu il più assiduo nel frequentare il genere e forse anche il più impersonale. Certo uno dei più ossequienti alle direttive brežneviane. E appena diverso era Michail Erchov, autore di *Blokada* (Blocco, 1975), altro film in più parti, ancora sull'assedio di Stalingrado. Erchov aveva dato negli anni di Chruščëv un piccolo melodramma bellico, *Rodnaja krov'* (Legami di sangue, 1963), storia commovente e non convenzionale di un *amour fou* in tempo di guerra che lasciava sperare in meglio. In più parti era anche *Scit i mec* (Lo scudo e la spada, 1966) di Vladimir Basov, romanzesca lotta tra agenti segreti sovietici e i nazisti, con toni da «poliziesco». Il genere bellico si è infatti prestato a molte variazioni e commistioni, innanzitutto con l'avventura e col melodramma, ma anche con la commedia.

Toni melodrammatici, in un'epoca in cui il melodramma non era tornato in piena auge, aveva *A zori zdes' tichie* (Qui le albe sono quiete, 1972), uno dei maggiori successi commerciali in URSS, che narrava la storia di un gruppo di giovani soldatesse. Il regista, Stanislav Rostockij, era stato da ragazzo attore nell'incompiuto *Bežinlug* (Prato di Bezin) di Ejzenštejn, ma seguiva piuttosto il «magistero» di Bondarčuk, appena complicandone gli intrecci. Temi da commedia avevano

invece i film di Leonid Bykov, autore di *V boj idut odni «stariki»* (Solo i veterani vanno all'attacco, 1973), un altro grande successo di pubblico, bissato dal successivo *Aty-baty, šli soldaty...* (Aty-baty, marciavano i soldati..., 1976).

Si realizzarono film di guerra anche nelle repubbliche minori, come il più che mediocre film georgiano di Revaz Čcheidze *Otec soldata* (*Il padre del soldato*, 1964), misteriosamente distribuito anche in Italia. Ma il genere offrì spazio a due importanti eccezioni, tra loro diversissime. Una era dovuta ad Aleksej German: il suo *Dvatcat' dnej bez vojny* (Venti giorni senza guerra, 1976), partendo da una personalissima sceneggiatura del romanziere Konstantin Simonov, era un'ampia e antiretorica vicenda di un giornalista e scrittore soldato che scruta e narra le piccole storie e la personalità di modesti combattenti, e del suo interminabile viaggio nelle retrovie, a Taškent, dove è come un estraneo, qualcuno che viene da un altro mondo, e dove si girano film di guerra falsi e retorici per ottemperare ai bisogni della propaganda. Era una riflessione sull'impotenza del cinema a rappresentare l'orrore di Stalingrado, una critica non troppo indiretta del genere, che però non fece scuola. L'altro film era di Larisa Šepitko, *Voschoždenie* (L'ascesa, 1976), intellettualissima e davvero insolita descrizione del lento martirio voluto e sofferto da un partigiano comunista caduto in mano ai nazisti, al cui fianco comparivano due personaggi altrettanto insoliti: quello del sindaco di una piccola città di dichiarata fede cristiana e quello di un Giuda partigiano che per sopravvivere tradisce. Già due prove delle complesse personalità della Šepitko e di German.

Sul versante dei film che trattano degli anni della rivoluzione o di quelli immediatamente successivi, tutto sommato meno frequenti forse per il logorio che il genere ha subito dopo mezzo secolo di frequentazione e più probabilmente perché il regime preferisce storie d'impianto più nazionalistico che rivoluzionario, vanno ricordate almeno due falsificazioni vistose: *Optimisticeskaja traghedija* (Tragedia ottimista) di Samson Samsonov, girato nel '63, ancora sotto Chruščëv, che trattava del recupero di un gruppo di anarchici da parte di una bionda bolscevica parafrasando vicende reali (ma allora senza bionde bolsceviche), e *Šestoe Iulja* (Il sei di luglio, 1968) di Julij Karasik, su un gruppo di estremisti antibolsce-

vichi del '18 e le loro azioni, con qualche riferimento polemico agli estremismi di sinistra nel resto del mondo dell'anno in cui fu girato. Ma gli anni della rivoluzione e della «costruzione del socialismo» fecero da tela di fondo a film ben più interessanti e sinceri, come *Pervyj učitel'* (*Il primo maestro*, 1965) di Michalkov-Končalovskij, e molti altri film sulle o delle repubbliche minori, di Il'enko, di Okeev, di Abuladze, di Maljan, e a film di Panfilov, di Mitta, che si rifacevano al passato non solo per celebrarlo, ma per meglio capire il presente o per dire cose che nel presente non era facile dire.

L'altro genere «classico» del cinema sovietico è quello dell'adattamento dei classici della letteratura russa e della biografia storica, accomunati dalla ricostruzione d'epoca. Al secondo vanno ascritti film di grandissimo interesse come *Andrej Rublëv* di Tarkovskij, *Pirosmani* di Šengelaja, lo stesso *Sayat Nova* di Paradžanov benché parlare in questo caso di «biografia» sembri davvero improprio, e i più modesti film di Jutkevič su Lenin, di Chejfič su Čechov ecc. Insieme, ce ne sono stati però tanti altri solo illustrativi, se non pieni di censure e piccole o grandi falsificazioni come l'incredibile *Karl Marx* di Kulidžanov e il *Čajkovskij* di Talankin (1969). Assai stanco fu anche il *Fëdor Šaljapin* (1969) di Donskoj, mentre l'ex operatore Sergej Urusevskij affrontò appena decorosamente in *Poj piesnju, poet* (Canta la tua canzone, poeta, 1972) brani autobiografici dello scrittore kirghiso Ajtmatov. Un film interessante prometteva di essere e non fu *Ukrosenie ogna* (Domare il fuoco, 1972) di Daniel Charabrovickij sulla vita di Sergej Korolev, uno scienziato che fu tra i primi a progettare missili. Charabrovickij era stato dieci anni prima lo sceneggiatore di *Devjat'dnei odnogo goda* (Nove giorni in un anno), nonché di *Cieli puliti*, che con ben altra forza si poneva problemi simili, quelli della funzione della scienza contemporanea.

Decisamente meno originali gli adattamenti letterari. Al loro interno vi sono opere raffinate e ben fatte, fedeli non solo alla superficie dei classici affrontati, come i film di Andrej Michalkov-Končalovskij da *Nido di nobili* di Turgenev e da *Zio Vania* di Čechov, ma anche i piattissimi Čechov di Samsonov, recidivo con *Tri sestry* (Le tre sorelle) nel '64, e di Karasik, *Čajka* (Il gabbiano, 1972), i tolstoiani *Guerra e pace* di Bondarčuk, *Anna Karenina* di Žarkij, *Živoj trup* (Il cadavere vivente) filmato ben due volte da Vladimir Vengerov nel '53 e nel '69 e *Otec Sergej* (Padre Sergio, 1978) di Talankin, il bulgakoviano *Beg* (*La guardia bianca*, 1971) di Alov e Naumov, e i dostoevskijani *Brat'ja Karamazovy* (*I fratelli Karamazov*, 1969) di Pyr'ev, *Prestuplenie i nakazanie* (Delitto e castigo, 1969) di Kulidžanov e *Igrok* (Il giocatore, 1972) di e con Batalov.

Dostoevskij fu l'ultimo dei classici a venir adattato, perché su di lui vigeva un ostracismo ufficiale ancora negli anni di Chruščëv. Ancora nel '65 era stato sottoposto a duri interventi di censura il suo *Skvernyj anekdot* (Una brutta storia) di Aleksandr Alov e Vladimir Naumov, ritratto di un ottuso e corrotto piccolo burocrate in cui si ravvisò la critica di due convinti chruščëviani alla nuova dirigenza brežneviana. Nel 1980 l'inetto Žarkij ha anche affrontato alcuni momenti della sua biografia in *Dvadcat' sest dnej iz jizni Dostoevskogo* (Ventisei giorni della vita di Dostoevskij). Un ultimo ostracismo è caduto a proposito del premio Nobel Ivan Bunin, portato sullo schermo nel 1980 da Nikolaj Gubenko con *Iz jizni otdyhajuščih* (Sulla vita dei villeggianti) in chiave alquanto čechoviana. Il migliore, diversissimo adattamento da un classico fu quello di Nikita Michalkov dall'*Oblomov* di Gončarov, nel 1979.

I «film sulla produzione»

Si indicano con questo nome, in URSS, quei film che trattano di problemi del lavoro (in primis fabbrica e colcos). Sono una tradizione che risale soprattutto agli anni Trenta *Vstrečnij* (Contropiano, di Ermler, 1932, e tutti i suoi derivati), cui si collegano direttamente per modi drammaturgici e per l'interesse che a essi porta il regime. Sono spesso dei porta-parola della sua linea, inviti e rampogne compresi, ma, nel meglio, sono anche l'esplicitazione di conflitti reali che in ogni caso devono, nell'arco del film e dei film, conchiudersi, risolversi *positivamente*. Il lavoro, ha detto Panfilov ma come lui tanti altri (non solo cineasti, è ovvio), «è probabilmente l'aspetto principale della vita di un uomo sovietico contemporaneo»; e attorno a esso ruotano enormi problemi personali e collettivi, ma si direbbe che i «film di produzione» ne privilegino gli

aspetti mediani, quelli interni alla singola fabbrica o al singolo luogo di lavoro, senza porsi problemi più generali, lasciati volutamente sullo sfondo, facendo leva su una rappresentazione fissata appunto sul momento della «produzione».

Si tratta, insomma, di film ufficiali anche quando prospettano problemi, critiche e conflitti ben reali. Il film più interessante di questo genere molto discusso è stato, negli anni Settanta, *Premija* (Il premio, 1974), di Sergej Mikaeljan, protagonista Evgenij Leonov: storia di una squadra di operai edili che rifiuta il premio di produzione per criticare i metodi di direzione e organizzazione del lavoro che nel cantiere vengono attuati. Mikaeljan è un regista della Lenfilm, questo non era il suo primo film né fu l'ultimo, ma la sua produzione appare piuttosto piatta e monocorde. L'interesse del film sta tutto nel suo soggetto, rivelatore di conflitti probabilmente ben più profondi e striscianti tra regime e classe operaia. *Premija*, scritto dallo «specialista» Aleksandr Gel'man (un altro è Evgenij Grigor'ev), è girato come *La parola ai giurati* di Lumet: secondo una formula da teatro televisivo. Tratta problemi gravi in modo grave, ma anonimo, come è abitudine di questo tipo di registi e di film.

Al genere «produzione» appartengono anche, ma non hanno lo stesso interesse socio-politico, film dei veterani Gerasimov e Rajzman — di quest'ultimo va ricordato *Tvoi sovremennik* (Il tuo contemporaneo, 1967), in cui un ingegnere, con coscienza tecnica e politica insieme, mette in discussione il suo stesso superato progetto di rinnovamento di un complesso industriale — come di tanti altri più giovani, non troppo degni di memoria. Tra questi, *Starye steny* (Vecchie mura, 1973), in cui Viktor Tregubocič, lui pure membro attivo della Lenfilm, espone i problemi della direttrice di una fabbrica tessile, e due film di Julij Karasik: *Samyj žarkij mesjac* (Il mese più caldo, 1974), scritto dal drammaturgo «specializzato» Bokarev e non privo di belle immagini sul lavoro di una fonderia, e *Sobstvennoe mnenie* (Opinione personale, 1977).

Seppure in forme più noiose e teatral-televisive, questi film possono ricordare l'altro filone, a esso strettamente collegato, che narra i dilemmi e i problemi delle «istituzioni»: amministrazione pubblica, scuola, giustizia, sanità (ma l'argomento «ospedali psichiatrici» sembra essere strettamente tabù, come prevedibilmente quello «gulag»). Qui gli sceneggiatori si permettono una maggior vivacità, con la descrizione di personaggi in situazioni pubbliche e con i consueti cenni a conflitti generazionali, psicologici, di coppia ecc. Possiamo ascrivere al «genere», oltre a tanti altri titoli citati qua e là, *Dozivëm do ponedel'nika* (Aspettiamo fino a lunedì, 1968) di Stanislav Rostockij, che ne fu esemplare: era la storia di più professori di scuola, piuttosto idilliaca nel mostrare i rapporti tra giovani e vecchi, e centrata su quelli tra un professore e una professoressa più giovane di lui e sua ex allieva. E soprattutto *Slovo dlja zaščity* (La parola alla difesa, 1976), film d'esordio di Vadim Abdrašitov, scritto da Aleksandr Mindadze, che aggiorna e perfeziona, come Averbach e Panfilov, il magistero del vecchio sceneggiatore Evgenij Gabrilovič, ma virandolo decisamente verso il melodramma. Ne sono protagoniste due donne, un'avvocatessa eticamente e politicamente «solida» e una giovane, imputata di tentato omicidio. Oltre ai meccanismi della giustizia vi si esplorano i rapporti tra personaggi femminili dissimili e gli effetti destabilizzanti e «irricuperabili» della passione amorosa, un tema che ormai vedremo spesso affrontato anche da altri registi. La stessa coppia Abdrašitov-Mindadze darà poi *Ostanovilsja poesd* (Il treno si è fermato, 1982), che con grezzo ma efficace linguaggio da telefilm descrive le negligenze che ci sono dietro un incidente ferroviario: l'inchiesta però preferisce fare un eroe del colpevole macchinista che è morto e mettere una pietra sul resto.

Gleb Panfilov

Il suo è un cinema interno ai valori ufficiali dell'ideologia sovietica, ma ci pare rappresenti egregiamente, nei suoi propositi e nei suoi personaggi, quella necessità di rinnovamento (e di avvicendamento al potere) che una nuova generazione di intellettuali e di *politici* esprime al Soviet supremo, una generazione che, come la Uvarova di *Ja prašu slova*, «chiede la parola», e forse anche qualcosa di più.

Anche l'arrivo al cinema di Panfilov è esemplare: ingegnere chimico, lavora in fabbrica, ma ha la passione del cinema e segue i corsi per corrispondenza del VGIK moscovita, la gran-

de scuola centrale del cinema (1960-63) e poi un corso speciale di due anni, dopo aver già lavorato per la televisione nella città dove è nato (Sverdlovsk 1934). Dal '65 è alla Lenfilm, e col suo primo lungometraggio lancia una giovane attrice teatrale, Inna Čurikova, che diventerà sua moglie e che è oggi una delle interpreti più note e apprezzate del cinema del suo paese. Lavora con Evgenij Gabrilovič, uno sceneggiatore che si è distinto per decenni per la sua attenzione al rapporto pubblico-privato, per l'insolita penetrazione psicologica dell'*homo sovieticus*, per la sua riflessione su personaggi di «eroi» contestualizzati e umanizzati, e infine per la sua indiretta opera di «educazione civica» (in film di Romm, Rajzman, Panfilov, Averbach ecc.). Ma ciò che c'è di nuovo in questa collaborazione, e in generale nel cinema di Panfilov, è la precisione stilistica, i modi di mostrare le cose e narrare i fatti, il carattere inedito del contesto. È davvero una nuova generazione a esprimersi, a raccontare e raccontarsi (e si è riconosciuta, o ha amato riconoscersi, in massa, nella Uvarova di *Chiedo la parola*), a candidarsi al potere o quantomeno a una maggiore influenza nella gestione del potere. Una «nuova borghesia funzionariale», in rapporto diretto con la realtà, che sa di essere l'ossatura del sistema ben più dell'esercito e dei servizi segreti, la vera *cinghia di trasmissione* tra società e potere.

Il primo film di Panfilov si rivolge alla storia, alla rivoluzione: è *V ogne broda net* (Non c'è guado nel fuoco, 1968), che vede Inna Čurikova nei panni di un'infermiera su un treno sanitario in tempi di guerra civile. La giovane Tanja è però anche un'appassionata di pittura e una pittrice dilettante, e le sue piccole opere non piacciono a un commissario politico. I due vengono fatti prigionieri, l'uomo è ucciso, la ragazza è lasciata in vita da un ufficiale bianco amatore di icone, ma si fa ammazzare assieme allo ždanoviano. L'eroina di *Načala* (Debutto, 1970), l'operaia Paša, è appassionata di teatro e recita in una troupe di dilettanti: non bella, è condannata a ruoli ingrati di strega. Un regista cinematografico la scopre e ne fa la Giovanna d'Arco di un suo film. È la gloria, ma Paša sceglie di tornare al paese e al suo lavoro. La Uvarova di *Ja prašu slova* (Chiedo la parola, 1976) è un'ex campionessa di tiro a segno, sposa a un ex giocatore di football, ma è diventata sindaco della sua città, una media cittadina di provincia, e sogna un ponte che congiunga, attraverso il fiume, le sue due parti e ne favorisca il progresso.

È il personaggio più maturo e interessante di Panfilov-Gabrilovič. Se infatti il primo film soffriva ancora un poco di un'esercitazione di regia un filo accademica, nonostante la scioltezza e la maturità dimostrate, e il personaggio vi era interno a una revisione storica non nuova, per quanto lodevole, e il suo «scatto» stava tutto nel rapporto tra lavoro d'infermiera e pittura (i conflitti però riguardanti la pittura); se il secondo aveva, nella contrapposizione continua delle due realtà dell'eroina, dei suoi due lavori, una pregnanza e libertà assai maggiori (lo stesso parallelismo tra lavoro di fabbrica e lavoro di cinema e tra l'operaia e Giovanna d'Arco era ricco di implicazioni inedite), è però nel terzo che Panfilov *entra nel merito* del suo discorso facendo dell'eroina una politica, una funzionaria.

Il soggetto non è nuovo, la cinematografia sovietica ne ha trattato spesso (come non ricordare, di Chejfič e Žarkij, la donna «Membro del governo» del 1939?), ma ben diverso è il modo in cui ne parla Panfilov. Per scene a sé stanti, che mostrano la vita quotidiana della protagonista Uvarova in famiglia e sul lavoro, ricorrendo a una regia piana che rifiuta gli artifizi del montaggio e della «sceneggiatura di ferro» con tanto di progressione drammatica eccetera eccetera, facendo leva soprattutto sui piani sequenza, a volte a macchina fissa, sulla recitazione degli attori e ciò che gli attori dicono, sul dialogo (mai metaforico, sempre concreto, raramente allusivo), e sconvolgendo l'ordine della trama con una scena iniziale che è la più forte del film e la più drammatica: il figlio della Uvarova si uccide giocando con un revolver trovato in un terrapieno vicino casa. Questo porre il dramma personale a inizio stesso di film è una novità fondamentale. Questa «crisi della presenza» è irrecuperabile, segna indelebilmente l'esperienza della protagonista, pone un'assenza che si avverte *sempre*, scena per scena e azione per azione. I rapporti tra la donna e il marito (che ha fatto solo una banale carriera di allenatore), e i figli (la figlia che la prende a modello, il figlio vagamente contestatore e ribelle), sono presentati in scene che si alternano a quelle della vita pubblica: la consegna di onorificenze, le riunioni amministrative, la discussione con un artista insofferente (l'ultima interpretazione di Šukšin, che

sembra recitare a soggetto tanto è lui) cui ella oppone i compiti sociali dell'arte, il sopralluogo in un quartiere nuovo dove una casa mal costruita sta crollando, i progetti del *suo* ponte, le risposte negative dal centro, e infine la richiesta di prendere la parola nel grande salone moscovita del PCUS in seduta plenaria.

Quest'accumulazione di dati crea un carattere di eccezionale credibilità e interesse, ritratto di *donna dirigente*, e traccia una tela di fondo di grande precisione, illuminante per comprendere da fuori cosa accade nel cuore della società sovietica, e come quel sistema funziona. Ma Panfilov ha, per fortuna, una vera personalità d'autore; e non è un retore, dimostra una grande sincerità politica. Se la generazione di cui egli parla porterà davvero novità o si limiterà a perfezionare il sistema rendendo solo più sciolte le sue «trasmissioni» sarà il futuro a dircelo, ma che ci sia chi sa onestamente e coraggiosamente raccontarla è stato davvero un fatto di grande rilievo. Per cominciare, però, col suo film successivo, *Tema* (Tema, 1979), ritratto corrosivo e malinconico di uno scrittore di successo, stanco artisticamente ed esistenzialmente, che tenta di sfuggire al suo ruolo ufficiale attraverso un viaggio in provincia, gli incontri con persone *vere* e con intellettuali variamente esemplari (uno dei quali, mai pubblicato, costretto a un umile mestiere, è in attesa di emigrare in Israele perché, dice, «qui tutto è menzogna»). Un viaggio senza riscatto: «Non si sfugge ai problemi del paese e di se stessi: ti corrono dietro anche nella neve pulita della provincia», ha dichiarato Panfilov. Un ritratto tracciato con il consueto stile classico ed essenziale, con grande attenzione alla realtà quotidiana e ai sentimenti dei personaggi, ma senza rinunciare ad attaccare più in generale l'intellighenzia sovietica. Ciò deve aver urtato un po' troppo la sensibilità di chi sta in alto, e il film è stato presto sequestrato: sarà liberato nell'86 nel nuovo clima gorbačëviano, vincendo l'Orso d'oro al festival di Berlino 87. Nel frattempo, il regista si era limitato a realizzare per lo schermo due fedelissimi adattamenti da commedie, trasformandoli in esercizi di regia non privi di calore cinematografico: *Valentina* (1980) e *Vassa Jeleznova* (1982), giunti entrambi in occidente. Il primo da un testo di Aleksandr Vampilov e senza Gabrilovič: in un bar ai margini della steppa, confronto di personaggi siberiani che si stringono attorno

a una ragazza, piccola barista. Come in tanti lavori americani, come in *Jimmy Dean* di Altman. La sensibilità d'autore di Panfilov c'è tutta, ma non c'è più il suo «tema», che forse c'è un po' di più nel secondo, da Gor'kij: un mondo di «mostri» capitalistici di prima della rivoluzione destinati a «morire», e una figura di donna forte, ancora la moglie Inna Čurikova, dominatrice in famiglia e negli affari. Ma ben altra è la passione che Panfilov mette nei suoi soggetti contemporanei.

Da Gabrilovič al «mélo»

A Gabrilovič e a Panfilov si collega un altro regista che con Panfilov è la punta di diamante del gruppo di Leningrado (Lenfilm), che ha una linea e posizione definite. Il'ja Averbach (Leningrado 1934-1986) si mise in luce nel '68 con *Stepen' riska* (Margine di rischio) e nel '71 con *Drama iz starinnoj žisni* (Un dramma d'altri tempi). Anche sceneggiatore, ha scritto con Gabrilovič *Monolog* (Monologo, 1972), e alla sua lezione si è rifatto per *Cužie pis'ma* (Lettere altrui, 1975), scritto da Natal'ja Rjazanceva, e soprattutto per *Ob'jasnenie v ljubvi* (Dichiarazione d'amore, 1978), che ne riassume la poetica, non arretrando di fronte a velati riferimenti autobiografici dello stesso Gabrilovič. In Gabrilovič la Storia è affrontata attraverso l'accentuazione del gioco d'influenza che esiste tra pubblico e privato, con particolare attenzione ai personaggi femminili e alla funzione trasgressiva del sentimento amoroso, ma Averbach va oltre: il «monologo» di un vecchio intellettuale o la «dichiarazione d'amore» di un altro anziano ci portano nel più privato del privato, e il regista gioca con singolare varietà di toni nella scoperta di un «dietro la Storia» che coinvolge sul filo di una curiosità continuamente sollecitante e «indiscreta». E nell'ultimo film la Storia è letteralmente sovrastata dalla storia individuale e più segreta, quella di un sentimento amoroso non corrisposto.

Il più bel film di Averbach resta, però, *Cužie pis'ma*, intenso rapporto tra un'insegnante e una sua giovanissima allieva; è il più finemente dialettico e il più psicologicamente ricco di ambiguità dei film «alla Gabrilovič». A questi modelli si rifà Vadim Abdrašitov, classe 1945, che però opera a Mosca, dal citato *Slovo dlja zaščity* (La parola alla difesa) a *Povorot* (La

svolta, 1978), da *Ochota na lis* (Caccia alle volpi, 1980) a *Parad planet* (Congiunzione di pianeti, 1984) che si spinge verso insolite zone di fantastico; come pure a essi si rifà Sergej Solov'ëv (n. 1944) che, dopo un adattamento da Gor'-kij, ha dato la trilogia composta da *Sto dnej posle detstva* (Cento giorni dopo l'infanzia, 1974), *Spasatel'* (Il salvatore, 1980) e *Naslednitsa po priamoi* (Erede in linea diretta, 1981). È un trilogia di grande respiro, su tema classico di *Bildungsroman* e di avvicendarsi conflittuale delle generazioni nella storia di una maturazione all'età adulta. Dei tre, il primo è forse il più delicato e ricco di tonalità letterarie nella descrizione dell'innamoramento di un quattordicenne per un'altra giovane «pioniera» in un campo di vacanze, ma il ruolo dei sentimenti, anzi di *questo* sentimento, è confrontato nei film successivi alla storia, e all'ignavia o al cinismo di molti adulti. È comunque l'amore che guida il gioco e la fa da protagonista.

Un terzo autore di grandi promesse, operante all'interno di una logica di studio ma con una libertà espressiva che ne esula, è Vitalij Mel'nikov. Più vecchio dei precedenti (n. 1922), lavora alla Lenfilm ma è stato per anni regista di documentari scientifici prima di esordire nel '66, proseguendo con una serie già numerosa di film tra i quali il più interessante appare *Zdravstvuj i proščaj* (Salve e addio, 1972), interpretato dall'ottima Ljudmila Zajceva. Nel suo personaggio di solida colcosiana si ritrovano connotazioni centrali al cinema di questi anni: la donna come punto di volta di una nuova società che afferma i suoi diritti con sicura spontaneità e arriva fino ad abbandonare figli e marito per farlo; un'attenzione alla «gente stramba» di derivazione šukšiniana; e infine l'amore. Sceneggiatore del film era Viktor Merežko, che ha scritto molti film per registi minori seguendo la lezione di Šukšin benché, come in altri, annacquata e col rischio di farne una nuova ricuperata convenzione; tuttavia, soprattutto nel suo caso, l'attenzione alla «stramberia» ha anche il significato di un'attenzione a personaggi considerati finora marginali e ininteressanti, «privi di tipicità». Tutti questi motivi li ha riproposti in uno dei più tipici prodotti *medi* e *da discutere* della scuola di Leningrado, *Prosti* (Perdonami, 1986) di Ernest Jasan, protagonista una giovane moglie moderna e classe media, il suo privato, la sua morale aperta, le sue esperienze di ribellione al tradimento coniugale ora buffe

ora drammatiche, un esempio di critica di costume che ha avuto vasta risonanza.

Mel'nikov ha anche adattato efficacemente il Gogol' sfrenatamente satirico di *Zenit'ba* (Il matrimonio, 1977) e la commedia di Vampilov *Staršij syn* (Il figlio maggiore, 1976), che ha accenti decisamente melodrammatici. Altro regista «leningradese» è Dinara Asanova (n. 1942), di origine kirghisa e che realizza volentieri i suoi film in Kirghisia. Ha dato interessanti «interni» familiari o «istituzionali» con perno sui rapporti e conflitti generazionali: *Ne bolit golova u djatla* (Non duole la testa al picchio, 1974), *Klych bye prava peredachi* (Chiave non cedibile, 1977), *Zena ušla* (La moglie se n'è andata, 1979). Tra essi, spicca il secondo, ambientato nel mondo della scuola, e dimostrativo di conflitti pedagogici oltre che psicologici.

Respinto, considerato un'estremizzazione sentimentalistica del privato, il melodramma sta conquistando uno spazio importante. Affiora in molti film ed esplode in altri, in un ricupero «di qualità» (come nel Nikita Michalkov di *Schiava d'amore* e molto malamente nel fratello Andreij della *Romanza degli innamorati*), o in un esplicito e dichiarato ricatto sentimentale, né più né meno che nei melodrammi di certi paesi arabi, o negli antichi melodrammi italiani, francesi, statunitensi. Uno degli spunti più frequentati, sin dai primi anni Sessanta, è quello del figlio segreto o ritrovato o acquisito o adottato, elemento di sconvolgimento di un ordine o di confronto con sé di personaggi in crisi. Il più celebre *mélo* degli anni Settanta presso il grande pubblico è stato, di O. Bondarev, *Mačecha* (La matrigna, 1973), con la diva Tat'jana Doronina, specialista in lacrime.

Melodramma uguale cinema d'amore e di donne. Sono infatti le attrici che sembrano dominare il cinema sovietico contemporaneo, con una fioritura di nomi impressionante per varietà e sensibilità: Alisa Friendlich, Ljudmila Gurčenko, Elena Solovej, Irina Kupčenko, oltre alle già citate, passano con assoluta tranquillità da film «d'autore» a successi popolari, dalla commedia al melodramma, e impongono spesso ruoli di donne attive e impegnate, più energiche degli uomini, che però alla fin fine, nella riscoperta del privato e dell'amore, ritrovano la loro femminilità e non intendono più rinunciarvi. Oltre che in storie di famiglia, in storie generica-

mente d'amore, in storie di solitudini e di disillusioni, di nostalgia di giovinezza, è anche in storie d'ufficio e di partito, di colcos e di fabbrica che le troviamo, alla verifica che i sentimenti contano e vanno coltivati e affermati. Esemplare la protagonista di *Moskva slezam ne verit* (*Mosca non crede alle lacrime*, 1976), scritto dal prolifico Valentin Černych: per una serie di equivoci e ripicche, essa ha perduto negli anni Cinquanta, e nella loro ossessiva atmosfera moralistica, il suo amato, ha fatto carriera come dirigente, ma lo ritrova infine (ed è un membro della «strana gente» reso da Aleksej Batalov in smaccata imitazione di equivalenti, e ugualmente insopportabili, personaggi alla Yves Montand di tanto cinema francese sentimentale degli anni Settanta) e non lo perderà più, anche se deve per lui rinunciare a uno scettro di comando che non le ha dato che inaridimenti e dolore. Regista di questo film di enorme successo, tremendamente rappresentativo di una nuova retorica piccolo-borghese, era Vladimir Men'šov, attivo anche come attore.

Un altro enorme successo, sempre nei toni di commedia sentimentale con virata al *mélo*, fu *Služebnyj roman* (Romanzo d'ufficio, 1977) di El'dar Rjazanov, specialista in commedie: anche qui una rigida capufficio che ha sacrificato la propria femminilità ai principi e al lavoro la riscopre nel rapporto con un tenero impiegato e, superando un modello moralistico che le è offerto dalla vicenda strappalacrime di un'altra coppia tutta principi, si femminilizza in un gran finale di trucco e acconciature «frivole», riscoprendo non solo il privato ma anche i nuovi obblighi del consumismo e della moda. Ci sono in questo film notazioni assai simpatiche e una buona dose d'ironia, che erano l'una e le altre assai istruttive per lo spettatore occidentale; invece in un'altra commedia scivolante anch'essa pesantemente nel *mélo*, e stavolta ambientata tra giovani studenti della nuova realtà anni Settanta, *Sköl'nyj val's* (Valzer scolastico, 1978) dello «specialista» Pavel Ljubimov, c'era solo una dilagante sensazione di ricatto e di falso, però anch'essa era alla fine illuminante. Il privato ha conquistato nei film sovietici un posto di primissimo piano come, evidentemente, nella società che li produce. A questi livelli diventa ozioso chiedersi se compiacersene o meno; è un dato di fatto, un dato socio-antropologico e dunque politico molto importante. Ma dal «privato» dei Gabri-

lovič-Panfilov a quello di Men'šov e Ljubimov la distanza è altrettanto grande che in Occidente tra, mettiamo, un Altman e i registi che narrano le «cose della vita» alla Sautet o anche alla Truffaut.

La commedia

I piccoli maestri della commedia sovietica degli anni Settanta sono El'dar Rjazanov, moscovita (n. 1927), e Georgij Danelija, georgiano trapiantato a Mosca (n. 1930). Sono due umoristi fini e acuti, che sanno mescolare toni sentimentali, comici, satirici e ironici in sceneggiature benissimo congegnate e sempre puntuali nella descrizione di microcosmi metropolitani di cui si descrivono pene d'amore e disavventure, deviazioni e ritorni all'ordine (ma spesso, in Rjazanov, distanziati e ironizzati anch'essi). E si tratta sempre di riferimenti a problemi che riguardano buona parte della «base» sovietica: impiegati e operai, piccoli funzionari e «gente stramba», uomini e donne preferibilmente adulti.

Rjazanov, il più interessante dei due, è anche autore di agili libri umoristici e scrive spesso i suoi film con un altro umorista, Emil' Braginskij. Hanno a disposizione attori collaudati ma che sanno rigenerarsi con grande freschezza, e Danelija ne ha uno che preferisce tra tutti, Evgenij Leonov. I loro film fanno pensare alla commedia di costume all'italiana (Risi, Monicelli, Comencini) o anche agli adattamenti statunitensi delle commedie di Neil Simon, hanno una certa propensione (Rjazanov) per punte di assurdo o (Danelija) per effetti di «poesia», *ralenti* e musichette dolci, e (tutti e due) per una commistione spesso efficace di comicità e *mélo*, di satira e malinconia, di agro e dolce. Come i migliori prodotti della commedia all'italiana o di quella americana da Wilder a Simon, sono rivelatori delle trasformazioni minute dei comportamenti e dei valori nella società urbana sovietica, e anche da essi si ricava la lezione della rivendicazione del privato e dei sentimenti, dell'importanza crescente del ruolo della donna, della difficoltà a conciliare le proprie pulsioni e le proprie insoddisfazioni con la morale ufficiale. I loro film sono quasi sempre «campioni d'incasso», colpiscono nel segno, la grande «base» metropolitana vi si riconosce e ci si diverte.

Del grande successo di *Služebnyj roman* di Rjazanov s'è già detto. Ma Rjazanov aveva debuttato nel '56, e già allora con un grande successo, con la commedia musicale alla Aleksandrov, oggi assai invecchiata, *Karnaval'naja noč* (La notte di carnevale). Degli anni Sessanta è un film giunto anche in Italia (nel '74 dirigerà in collaborazione con Franco Prosperi una commediaccia russo-italiana, *Una matta matta matta corsa in Russia*): *Beregrs' avtomovil* (*L'incredibile signor Detočkin*, 1966), parodia dei film gialli, e tra i suoi titoli degli anni Settanta vanno senz'altro ricordati *Stariki razbojniki* (Vecchi furfanti, 1971), *Garaž* (Garage, 1979), «una sorta di *Premija* comico», e soprattutto *Ironija sud'by ili s lëgkim paron* (Ironia della sorte ovvero un buon bagno, 1975, prodotto per la TV ma di tale successo da venir subito distribuito anche nelle sale, e trasmesso dalla TV italiana col titolo *Equivoci di una notte di capodanno*), il cui tema era la crisi degli alloggi. Il suo film più recente è *Vokzal dlia dovikh* (Una stazione per due, 1982), un «breve incontro» comico-sentimentale pieno di piccoli equivoci, ambientato in una piccola stazione di provincia, e molto ma molto prevedibile, con un Nikita Michalkov ribaldo e gigionesco ferroviere.

Danelija ha narrato in *Minimo* (id., 1977) le piccole avventure e disavventure di un aviatore georgiano a Mosca, e alla natia Georgia è tornato per il divertente e godereccio *Ne gorjuj!* (Non te la prendere, 1973), ispirato a *Mio zio Beniamino* (entrambi scritti dal connazionale Revaz Gabriadze), ma è fino in fondo un regista moscovita, che della gente di Mosca ha saputo narrare sentimenti e disagi con partecipe attenzione e con affettuosa ironia, e con un totale controllo professionale che gli ha permesso di evitare sia i ricatti sentimentali che la volgarità, ma anche di dosare perfettamente il livello della satira per non eccedere e incorrere nelle ire dei censori. Aveva debuttato nel '60 e dato nel '64 il suo primo successo, *Ja šagaju po Moskve* (*A zonzo per Mosca*), di cui si è già detto. Del '65 fu un tentativo «d'autore» interessante anche nei suoi difetti, in cui sceglieva come canone linguistico l'esasperazione del grottesco: *Tridcat' tri* (Trentatré). Autore prolifico, relativamente al sistema sovietico, ha dato negli anni Settanta i suoi più grossi successi: *Afonija* (1975), scatenata ma più che amara storia di un idraulico, scapolo, che beve e compie bravate coi suoi degni compari per sfuggire responsabilità e

problemi che non lo coinvolgono, e *Osennij marafon* (Maratona d'autunno, 1979), scritto da Volodin e tenuto su un tono di umorismo triste: «l'amore, ormai riscattato come forza privata liberatoria, vi si dibatte in cerca di una socializzazione impossibile, un po' ridicolo, ironizzando anche spavaldamente i conati di conciliazione altrui» (G. Buttafava). Nel recente *Sliozy kapali* (Le lacrime scorrono, 1982) è un evento fantastico a provocare la ribellione del suo pubblico ufficiale, pretesto per uno sguardo diverso e satirico sulla realtà. Protagonista è, come quasi sempre, Evgenij Leonov, suo vero e proprio «doppio».

Nel '71, Leonov era stato l'interprete di *Džentl'meny udaci* (I gentlemen della buona sorte) di A. Seryj, il maggior successo comico degli anni Settanta. Ma andranno piuttosto ricordati, a parte i molti titoli delle repubbliche minori, i film di Rolan Bykov (anche attore: fu il saltimbanco di *Rublëv* e il protagonista di *Šinel'* (Il cappotto, 1959) di Batalov, e compare sempre nei suoi film in ruoli di carattere) che, venuto da commedie per ragazzi e seguace dichiarato dell'«eccentrismo», tende a una originalità non sempre raggiunta e sovente un tantino accademica, e quelli di Leonid Gajdaj, regista prolifico di farse anch'esse «eccentriche», ma più fracassone e approssimate, una delle quali, *Ivan Vasil'evič menjaet professju* (*Ivan Vasilevic cambia mestiere*, 1973), vista anche alla TV italiana.

Aleksandr Volodin, autore di punta della commedia sentimentale, oltre a *Osennij marafon* per Danelija ha scritto *Zvonjat, oktrojte dver'* (Suonano, aprite la porta, 1966). Il percorso di Aleksandr Mitta, culminato in una delle migliori commedie del periodo brežneviano, *Gori, gori moja zvezda* (Brilla, brilla mia stella, 1970), è stato più accidentato rispetto a quelli di Rjazanov e Danelija, e alla fine deludente. Viene da esperienze contrastanti come quelle dell'ingegneria e del vignettismo umoristico, e ha debuttato nel '61 con alcuni non sgradevoli ritratti di adolescenti alle prese con convenzionali ma ben narrati turbamenti. Di *Gori, gori* già si è detto: i tre artisti che, sullo sfondo della guerra civile, ne sono i protagonisti, intrecciano riflessioni non volgari su arte e rivoluzione ed esemplificano atteggiamenti e modi ricorrenti del cinema sovietico. Picaresco e pensoso, divertente e commovente, comunicativo e «d'autore», il film rimane una dichiarazione

sincera di contraddizioni aperte, ma i film successivi di Mitta non sono che la dimostrazione di un'incertezza e della ricerca del successo: delle tre strade di quel film Mitta ha scelto la più facile. E se *Točka, točka, zapjataja* (Punto, punto, virgola, 1972), la melensa coproduzione giapponese *Moskva, ljubov' moja* (Mosca, amore mio, 1974) e *Skaz pro to, kak Car' Pëtr arapa ženil* (Come lo zar Pietro diede moglie al suo arabo, 1979), melodrammatico e confusionario, sono incerti sbandamenti nella ricerca del successo, il successo è arrivato con un'imitazione dei film catastrofici americani, *Ekipaž* (*Atterraggio zero*, 1979), super-spettacolo di riporto, genere in cui si è cimentato nell'81 anche il figlio di Grigorij Čuchraj, Pavel, con un'assurda vicenda di cataclismi naturali e maoisti. Questi farà un po' meglio con l'impressionistico *Kleita dlja kanareek* (La gabbia per canarini, 1984), breve incontro in una stazione di un huligano e una coetanea malamata.

Larisa Šepitko ed Elem Klimov

Non delusero affatto gli sviluppi di Larisa Šepitko e di Elem Klimov.

Un incidente d'auto ha troncato nel 1979 la vita breve di Larisa Šepitko (Kijev 1938), regista di talento e di coraggio, moglie di Elem Klimov (n. 1935). Entrambi furono allievi al VGIK di Dovženko, nella leva dei primissimi anni Sessanta, quelli che permisero il debutto di molti nomi nuovi e interessanti. Solo ai suoi inizi la Šepitko dimostrò l'influenza del maestro, che non trova invece riscontri in quelli di Klimov. Entrambi hanno dato opere consapevoli e acute, più ironico Klimov (regista di modi più tradizionali, di contenuti e di gag più che di linguaggio) e più sensibile e complessa la moglie.

Larisa Šepitko debuttò con *Znoj* (Calura, 1963), che ricorda anche nel soggetto *Zemlja* di Dovženko. Era la storia (contemporanea) di un adolescente kirghiso che sogna il dissodamento della steppa e affronta durissimi scontri sia con la natura che con la comunità, un film rude e semplice, privo affatto di retorica. E qualcosa di Dovženko, ma pure dell'Ejzenštejn di *Staroe i novoe* (Linea generale) e della lezione delle avanguardie degli anni Venti, si può ritrovare nel mediometraggio *Rodina električestva* (La patria dell'elettricità) che

doveva far parte di un film collettivo sperimentale coordinato nel '67 da Grigorij Čuchraj ed era tratto da un racconto di Platonov, su un giovane di villaggio che, entusiasmatosi per le idee di Lenin sul socialismo e l'elettricità, la produce con una vecchia motocicletta e la usa per pompare acqua per i campi. L'eterodosso progetto dei giovani cineasti fallì — un altro mediometraggio era *Angel* di Smirnov, tratto da Jurij Oleša — e il film della Šeptiko è stato distribuito soltanto nell'87. Ad affermare la sua vera personalità fu, invece, *Kryl'ja* (Ali, 1966), ritratto di una donna sola ancora giovane, direttrice di una scuola, che vive nel ricordo del suo passato di aviatrice di guerra, nella nostalgia di un'epoca eroica in cui l'azione era possibile, con un confronto diretto con l'avventura e la storia, e un rapporto tra l'individuo e la società vitale, vero. *Ty i ja* (Tu e io, 1971) allargava a un gruppo di persone, trenta-trentacinquenni, poste di fronte ai problemi della maturità e del proprio posto nel mondo e nella società.

Erano, i due film, descrizioni accurate e sinuose di dilemmi reali, coinvolgenti problemi di fondo visti in chiave problematica e anomala, con una precisione psicologica e una delicatezza di tono cui erano estranee tanto la propaganda che l'esortazione. Fu per questo una sorpresa il suo film di guerra *Voschoždenie* (L'ascesa, 1976), personalissima incursione in un genere e rivelazione di un fondo religioso cristiano — del quale è espressione la figura del militante comunista e la sua ieratica e sacra passione — nella personalità e nella coscienza dell'autrice. La raffinatezza formale di questo film (in un bianco e nero esaltato e contrastato) e la sua particolarissima tensione «sadico-mistica» ne fanno un'opera davvero strana, un tentativo di ricupero della figura dell'eroe comunista in una più ardua visione dell'uomo, dei suoi fini e dei suoi compiti etici. Vi sono nel film e nel protagonista chiari echi degli «idioti» dostoevskijani (come peraltro nello *Stalker* di Tarkovskij) e la fede in un'antica spiritualità (e perfino spiritualismo) slava, coscientemente assunta dall'autrice stessa: «L'idea del film si può riassumere così: se la società ha la sua base nello spirito, nel rispetto di ciò che appartiene allo spirito, allora essa è sana e ha un futuro, mentre senza quest'esigenza essa muore... Il volto della Russia si è forgiato grazie alla spiritualità di cui essa è ricca e che le è propria, solo questa spiritualità ci ha salvati, ed essa non è prerogativa

degli intellettuali, non dipende dal grado d'istruzione, appartiene a tutti gli individui di tutti i livelli sociali e di tutte le età ed è in essa che risiede la nostra immortalità».

La tragica morte ci ha impedito di conoscere quale sarebbe stato il percorso futuro della Šepitko. Il film cui stava lavorando, *Proščanie* (L'addio), tratto dal racconto *Addio a Matjora* di Valentin Rasputin, è stato portato a termine dal marito nell'81, ma la censura ne ha richiesto tagli e aggiustamenti, «liberandolo» solo di recente. Matjora è un villaggio destinato a scomparire sotto le acque di un grande bacino idroelettrico, necessario allo sviluppo delle industrie della zona. Il film mostra un'esplicita antipatia per un potere impersonale, concentrando invece la sua attenzione sulla popolazione, specialmente sulla vecchia matriarca Daria che è una terra e le sue tradizioni, i suoi morti, la sua cultura, il suo stile di vita e in cui alcuni hanno voluto vedere una metafora della condizione della Russia attuale. Un tema assai in linea con la ricerca *spirituale* della Šepitko che Klimov accentua in senso visionario, con un virtuosismo tecnico, una composizione figurativa, un'esasperazione folclorica persino troppo abili, ma affascinanti specie nelle scene di massa.

Già si è parlato del primo film di Klimov, quel *Dobro požalovat'* che era un inno alla libertà dell'infanzia contro l'ottusità degli adulti, uno dei più scatenati e innamoranti film *su* e anche *per* i bambini che mai siano stati fatti, ma che non solo non ha avuto seguito nel cinema sovietico, ma è stato attaccato e criticato in sede ufficiale. Toni ironici e ancora assai coraggiosi aveva il successivo *Pochoždenija zubnogo vrača* (Le avventure di un dentista, 1966), scritto da Aleksandr Volodin: era la storia di un dentista che ha, poi perde e infine ritrova il potere di togliere i denti senza far soffrire il paziente, ed è per questo circondato da invidie e rivalità a non finire. Film vivacissimo e arguto, offriva una sorta di immediata allegoria sui rapporti tra l'artista (il dentista) e la società, con riferimenti ben reali alla situazione e secondo un chiaro invito all'azione. Non poteva piacere al regime, e suscitò anch'esso critiche e discussioni. È un destino che, dopo *Sport, sport, sport* (id., 1971) che mescolava documenti e finzione ripercorrendo la storia dello sport in modi liberissimi e francamente divertenti (e bene accetti a pubblico e critica), è toccato ad *Agonija* (Agonia, 1975), che rievocava

la personalità di Rasputin e che è uscito solo nove anni dopo, accusato tra l'altro di presentare in una luce troppo buona l'ultimo zar.

Sia Nicola II che Rasputin che l'assassino di Rasputin, Jusupov, parlano in nome del popolo e dicono di volere il bene del popolo, che resta lontano e, per loro, misterioso nelle sue sofferenze. Un popolo di contadini, e senza rivoluzione. È possibile che gli uomini del potere abbiano visto nei tre protagonisti i propri volti? Ma è solo un primo momento di un processo di «riscrittura» della propria storia: in *Agonija*, le attualità semplicemente «documentavano» il 1916; Fljora, il ragazzo protagonista dello straordinario *Idi i smotri* (*Vai e vedi*, 1985), invece, la vuole «cancellare» a colpi di fucile. Ciò che in *Agonija* vi era di soltanto esasperato e di incompiuto, qui si fa forza visionaria, delirio espressionistico che scende fino in fondo al Male che è nell'uomo senza più aggettivi e sconvolge tutti gli schemi che lo smussano, lo «ordinano». L'occupazione nazista della Bielorussia nel '43 deborda dai confini del film sulla «grande guerra patriottica», si trasforma in una vera e propria «sinfonia dell'orrore», anche a rischio di soggiacere alla seduzione della sua rappresentazione e, a momenti, alla sua grevità. Più ancora che in Tarkovskij, la Storia è ossessione, irrazionalità, incubo di atrocità senza nome e senza fine. Forse, non c'è più spazio per dare a essa un senso diverso, nemmeno per quei bambini di cui aveva cantato la libertà ai suoi esordi. Siamo a un passo da che sia compiuta anche la loro distruzione, sembra dire quest'opera possente e personalissima, di un pessimismo radicale e proprio per questo attivo che ne fa una delle riflessioni più importanti dell'attuale cinema sovietico.

Vasilij Šukšin e la «strana gente»

Il più libero e il più «diverso» dei registi degli anni Sessanta-Settanta, nonostante un radicamento nella cultura contadina russa che nessun altro regista dopo Dovženko ha mai avuto, è senza dubbio Vasilij Šukšin, scomparso nel 1974 (era nato nel 1929, in Siberia, da famiglia contadina). È stato anche il più autentico poeta tra i registi suoi contemporanei e ha potuto, grazie alla ricchezza creativa e alla poliedrica pre-

senza di scrittore, attore e regista, esprimersi in opere che superano ogni confine di genere o di stile, di un'immediatezza che è vita ed esperienza, di una libertà narrativa che non è mai stato possibile irreggimentare nei canoni e nelle strutture del cinema sovietico.

Quest'immediatezza, che si mantiene quasi miracolosamente anche negli ultimi film, i più elaborati e conchiusi, corrisponde al suo spirito come a quello dei personaggi di cui egli narra: contadini, giovani o vecchi, donne o uomini, «strana gente», come recita il titolo di un suo film, alle prese con la concretezza di scelte pratiche e morali continue, ma in continuo rapporto con la natura e con una comunità «naturale» e refrattaria ai grandi discorsi, così come il regista è refrattario alle metafore e alle allegorie, ai grandi problemi e ai grandi messaggi. Quello di Šukšin è un cinema in cui il rapporto tra autore e opera si supera in una dimensione autobiografica (ma mai narcisistica) vissuta con uno spavaldo e spontaneo rifiuto delle norme, ma nella quale anche si evidenziano sentimenti, disagi, problemi di una grande massa della popolazione russa, che ha trovato espressione, per la prima volta con così grande chiarezza, attraverso i suoi film. Essi hanno, tra l'altro, fatto scuola solo nella proposta di personaggi irregolari, la «strana gente» che dopo di lui ha cominciato a popolare il cinema sovietico, benché per lo più reincanalata in un genere e reintrodotta nelle norme.

Šukšin apparve sullo schermo per la prima volta in *Dva Fëdora* di Chuciev, nel 1959, quando era ancora studente al VGIK e comparve in altri film che, come il suo saggio di diploma del '60, *Iz Lebjaž'ego soobsajut* (Ci comunicano da Lebjaž'ij), ancora convenzionale nel soggetto (i problemi di un comitato regionale di partito nelle campagne), gli servirono a definire una maschera e un personaggio inconfondibili, e mai disgiunti dalla spontaneità della persona. Benché poi accettasse di comparire in altri film (per Bondarčuk, per Panfilov ecc.), lo si rivide in film da lui diretti solo con gli ultimi due, e con ben altra forza. Al VGIK era stato allievo di Romm, che lo assistette anche nei debutti di scrittore, avvenuti sotto un altro padrinato rilevante, quello di Tvardovskij, su «Novy Mir».

Nel suo saggio di regia debuttava come attore anche Leonid Kuravlëv, quasi un suo alter ego, protagonista di *Živët takoj paren'* (*Così vive un uomo*, 1964, vinse il Leone d'oro nella sezione dei film per ragazzi nello stesso anno), nel ruolo di un giovane camionista estroverso e sbruffone, che s'aggira per le campagne conquistando ragazze e facendosi passare per moscovita, che accetta e sollecita piccole complicità e servizietti laterali, che non esita a far da ruffiano per due solitari anziani, che piglia baldamente in giro la bella giornalista venuta dalla città (e già Šukšin prende le sue distanze dall'intellighenzia metropolitana), ma che è anche capace di eroismi quotidiani e di ascoltare le voci di una saggezza contadina che non rinvia al domani né il godimento della vita né l'assolvimento dei propri impegni. Furbo e truffaldino, allegro e generoso, istintivo e balordo, il giovane Paška non è un personaggio del tutto inedito nel cinema di quegli anni, né la regia di Šukšin ha ancora quella originalità nella libertà che acquisterà via via, ma è il primo rappresentante di quella «strana gente» che si muove ai margini della norma, e che pure è un prodotto di una civiltà antica e resistente.

In *Vaš syn i brat* (*Vostro figlio e fratello*, 1965), che ricevette parecchie critiche astiose, Šukšin tornò più ampiamente alla sua polemica antiurbana, giocando su più personaggi nella cronaca calorosa di una famiglia e di una cultura contadina che eruppe sullo schermo nella chiassosa allegria di una festa in cui sembravano rivivere le più belle feste contadine della grande letteratura ottocentesca. Le storie s'intrecciano, ma hanno il perno di una vicenda comune, col giovane che va in città a trovare il fratello inurbato e più tardi l'arrivo in visita di questi con la moglie cittadina, e più ancora con l'inatteso arrivo del fratello minore (ancora Kuravlëv) fuggito dal riformatorio tre mesi prima della fine della pena, così, per semplice nostalgia di casa, e con la presenza muta di una sorella che sembra la magica incarnazione di un benigno spiritello della natura. Il conflitto campagna-città è a tutto vantaggio della campagna, dei suoi rapporti privi di maniere, dei suoi legami e della sua verità, contrapposti alle smancerie, alle innaturalezze, alle fragilità dei rapporti urbani (e verso la fine del film, il fratello cittadino, lottatore, è ruvidamente battuto dal fratello boscaiolo). Nella chiusa, qualcuno, parlando del figlio giovane tornato in riformatorio dice qualcosa come: «Ben gli sta, doveva vivere come si deve», e un altro gli chiede: «Ma com'è che si deve?».

Gli episodi di questo film sono legati tra loro in un comune fluire, mentre quelli di *Strannye ljudi* (*Strana gente*, 1969) sono a sé stanti. Nel primo, *Fratello mio*, un giovane si reca in città a far visita al fratello maggiore, e vi si trova a disagio, ma per poco, ché i veri disagi sono del cittadino, malato e alcolizzato e in perenne conflitto con la moglie; tanto che, al ritorno a casa, il giovane deve mentire per non fargli fare mala figura. In *Colpo fatale* un vecchio (Evgenij Lebedev) accetta di non esser pagato dalla gente che porta a caccia purché ascoltino per l'ennesima volta la storia che non si stanca di raccontare, di un attentato a Hitler che egli avrebbe potuto compiere ma che non gli riuscì di compiere: e il suo racconto è un confuso miscuglio di bugie verità fantasticherie che trascina l'attenzione in un crescendo di simpatia. L'ultimo episodio, *Meditazioni*, è il più sottile, e il primo in cui compaiono quelle premonizioni di morte che invaderanno *Viburno rosso*: un altro vecchio sente la morte avvicinarsi e si rifugia nei ricordi e nelle fantasticherie, irritato con le nuove generazioni dalle quali si sente superato, e soprattutto dal suono serale del violino di un ragazzo. Una sera il violino tace, ed egli comprende quanto quel violino lo aiuti nel suo rimuginare e nel dialogo con se stesso, con la propria vita e la propria morte.

Pečki-Lavočki (1972, presentato dalla TV italiana con il titolo *Il viaggio di Ivan Sergeevič*, ma l'originale è un modo di dire traducibile con quello italiano «Culo e camicia») segue il viaggio di un colcosiano (Šukšin) e della moglie, ingenua e fiduciosa (la vera moglie dell'autore, Lydia Fedosceva), sulla Transiberiana, per raggiungere una località di vacanza sul mar Nero, passando per Mosca dove è stato invitato a fermarsi da un professore di linguistica conosciuto in treno e incantato dal suo vocabolario, perché parli di fronte ai suoi studenti. Non c'è molto d'altro nel film, che è certamente il meno convenzionale dei film sovietici degli anni Settanta, il più incurante di strutture e codificazioni, il più magmatico e a suo modo esplosivo. Nel trattorista Vanja e nella sua dignità, nella sua semplicità ritrosa, Šukšin ha messo molto di se stesso, e nel coro variato di piccoli-borghesi che incontra la sua critica per dei modi di vivere, e ormai di pensare, che hanno riempito non solo le città sovietiche ma via via, che egli lo sappia o no, il mondo. Gli intellettuali che egli descrive, soprattutto, sembrano i portatori del non-autentico e di una vera e propria falsificazione del senso della vita e dei rapporti umani. E non dimenticheremo facilmente la scena dell'incontro con gli studenti, con Šukšin-Vanja che racconta le sue storielle allo schermo più che agli studenti, e s'accorge di trasformarsi in una sorta di giullare per degli intellettuali che non possono capirlo.

In questa scena si avvertiva il disagio del poeta contadino di fronte a un mondo che, egli ne è cosciente, non può capirlo né capire i suoi valori. Pur se lo apprezza, come molti intellettuali del cinema, con un po' di intellettuale superiorità, hanno pur fatto.

Nell'ultimo film, *Kalina krasnaja* (*Viburno rosso*, 1973), l'aria di tragedia la si legge sulla faccia stessa di Šukšin, e sappiamo subito che questo piccolo malavitoso uscito dal carcere — che vorrebbe farsi capire e accettare e non sa farlo, che vorrebbe esser buono e non vi riesce, che vorrebbe far della sua vita qualcosa di utile a tutti e non ha forse la convinzione e la forza per riuscirvi o ha il sospetto che, forse, non ne vale più la pena — è destinato alla morte. Non per suicidio (il regista si rimproverò pubblicamente di non aver osato portare il personaggio fino in fondo, fino a questa soluzione), ma per mano di alcuni ex compari i cui piani egli rifiuta. Sono tuttavia delinquenti di città che lo uccidono, quando la «strana gente» della campagna cominciava ad accettarlo. La dilacerazione di un campagnolo divenuto intellettuale (ha scritto: «a quarant'anni mi ritrovo in bilico, non cittadino fino in fondo, e non più uomo di campagna») e vivente ormai più tra cittadini e intellettuali che tra campagnoli, non doveva essere per lui semplice da reggere. E con essa la convinzione, così chiaramente espressa nel film (e che tanti ma tanti nel suo paese gli hanno rimproverato, anche se è circolato un aneddoto secondo il quale, vedendo il film, Brežnev è scoppiato in lacrime e questo ha salvato il film dalla censura) che non basta il socialismo o *quel* socialismo a rendere felici, a rendere vivibile la vita. Il grande successo popolare del film dimostra che il dilemma di Šukšin non era solo suo.

Viburno rosso uscì nel '74; lo stesso anno Šukšin moriva prematuramente, a soli quarantacinque anni. *Pozovi menja v dal' svetluju* (Chiamami in una luminosa lontananza, 1977) era stato scritto da lui unendo diversi racconti, ritratto di una

vedova di villaggio (la vedova Šukšin) che sceglie di vivere da sola con il figlio rinunciando al marito ubriacone e al «fidanzato» vuoto e arrivista; ma è stato messo in scena in modo fedele e, in ogni senso, grigio dall'attore (tra l'altro, di *Pjat' večerov*, Cinque serate, di Michalkov) Stanislav Ljubšin e dall'operatore (perlopiù di Romm) German Lavrov. Una sua sceneggiatura, *Zemljaki* (Compaesani) è stata realizzata da altri; prevedeva, per Šukšin, il ruolo di un uomo «né cittadino né contadino», autodistruttivamente incapace di soluzione. Un'altra sceneggiatura già pronta, basata su lunghe ricerche storiche, riguardava invece Stepan Razin, eroe contadino di tre secoli fa. L'aveva scritta nel 1967, non gli fu permesso di realizzarla, e ne trasse così un romanzo pubblicato nel 1974, l'anno della morte.

Altri nomi

Avevano lasciato sperare nel loro futuro anche altri registi. Di Igor Talankin (n. 1927; debutto nel '60 con *Serëža*, in collaborazione con Danelija) impressionò favorevolmente *Dnevnye zvëzdy* (Stelle di giorno, 1967), ispirato agli scritti della poetessa Olga Bergholz su vita e problemi di Leningrado e illustrazione ampia e precisa della sua storia a partire dai ricordi della Bergholz, ma è diventato un accademico illustratore di classici, un esteriore biografo di Čajkovskij o, peggio, dei costruttori dell'atomica sovietica. L'operatore Sergej Urusevskij (1908-1974), debuttante tardivo, si era rifatto a Esenin e Ajtmatov con virtuosi sfoggi di tecnica e lirismo sfrenato, tra il '68 e il '72, prima della morte. Boris Jašin aveva esordito collaborando con Smirnov alla rievocazione bellica di *Pjad' zemli* (Un palmo di terreno, 1964), ma si mise davvero in luce solo con l'interessantissimo *Osennie svad'by* (Nozze d'autunno, 1968), storia inquietante di una giovane colcosiana cui muore accidentalmente il fidanzato prima delle nozze e che chiede un matrimonio postumo per legalizzare la nascita di un bambino, una storia curiosamente statica ma resa con lirica e un po' eccessiva intensità, con un ottimo senso della natura e del paesaggio, e soprattutto con uno scavo psicologico inedito e provocante. Andrej Smirnov aveva narrato l'incontro di quattro ex commilitoni in occasione della morte di un quinto compagno, a venticinque anni dalla guerra, in una Mosca poco simpatica, chiusa nei suoi piccoli e grandi egoismi, in *Belorussky vokzal* (Stazione di Bielorussia, 1970). Prima della fine del decennio era stato Mark Osep'jan a far parlare di più, con un film sceneggiato da Evgenij Grigor'ev (autore, poi, della tremenda «romanza» di Michalkov-Končalovskij), *Tri dnja Viktora Černyšova* (I tre giorni di Viktor Černyšev, 1968), che con modi da prima *nouvelle vague* francese trattava di vita operaia, con un giovane protagonista «negativo» (pur se alla fine «recuperato») al centro di un gruppo di amici rissosi e insofferenti di norme e principi. Ne risultava un quadro piuttosto nero di realtà giovanile e proletaria, accentuato dalle silhouette di odiosi personaggi «positivi», rappresentanti della legge e del dovere. Incerto e sbandante nella forma, era un film molto preciso nella sostanza, che piacque molto ai giovani intellettuali e registi di allora, ma che non ha avuto seguito. Le dure critiche sofferte da Osep'jan l'hanno convinto a cambiare strada, come hanno fatto i pur meno innovativi Smirnov e Jašin.

Più rigore ha dimostrato Nikolaj Gubenko (n. 1941), che è stato attore nei suoi film e occasionalmente in quelli di altri (era il marito della Čurikova in *Ja prašu slova* di Panfilov), e dall'87, dopo la morte di Efros, anche direttore del teatro Taganka. Dopo due film d'esordio dotati di una loro freschezza, *Prišël soldat s fronta* (Un soldato torna dal fronte, 1971), con brani di insolita pietà per i vinti tedeschi, ed *Esli choceš' byt' sčastlivym* (Se vuoi essere felice, 1974), si è imposto con uno dei film più importanti degli anni Settanta, *Podranki* (Gli orfani, 1976), di cui era anche sceneggiatore come nella maggior parte dei suoi film, per passare subito dopo a un raffinato adattamento da Bunin, *Iz jizni otdyhajuščih* (Sulla vita dei villeggianti, 1980), in costume e non privo di ricordi del film čechoviano di Chejfič *La signora del cagnolino*, e poi sempre con la Žanna Bolotova di tutti i suoi film, a un'altra, coinvolgente perlustrazione a piccoli, sensibili e precisi tocchi di un universo chiuso, quello di una casa di riposo di «gente comune» della generazione del '17, *I jizni, i shozi, i ljubov* (La vita, le lacrime, l'amore, 1983).

È *Podranki*, a tutt'oggi, il suo film migliore, ritratto crudele dell'infanzia e della guerra e discorso sordamente tragico sulla crudeltà dei rapporti umani. Uno scrittore trentasettenne,

il cui padre è morto in guerra, la cui madre si è suicidata e che ha visto morire anche la sorella maggiore, parte alla ricerca degli altri due fratelli, rievocando nel farlo gli anni terribili della loro infanzia e separazione. Il primo, adottato da ricchi, è un architetto di successo vacuo e antipatico, mentre il secondo, un delinquente alle prese con la giustizia, ha avuto minor fortuna ed è carico di risentimenti e aggressività. Lo scrittore era finito in un collegio, e anche di quest'ambiente il film offre una descrizione spregiudicata e nerissima per quanto interrotta da brevi momenti comici. La solidità nella conduzione del disegno narrativo e la precisione dei toni, soprattutto nella descrizione dell'infanzia sotto la guerra, lasciavano molto sperare da questo autore senza fronzoli.

Qualche speranza, presto smentita, aveva suscitato Irina Poplavskaja con un adattamento da Ajtmatov, successivo a quello di Michalkov-Končalovskij: *Djamilia* (id., 1969), che venne supervisionato da Jutkevič. Tra i debuttanti degli anni Settanta va comunque ricordato il già attore (in *Schiava d'amore*, e come «giovane Lenin» nei film di Donskoj) Rodion Nachapetov, con un film sui giovani di relativa originalità ma non molto maturo, *Na kraj sjveta* (In capo al mondo, 1975), e con esercitazioni estetizzanti, affini a quelle di Svetlana Družinina, che ha affrontato senza successo anche il musical.

Hanno impressionato di più alcuni registi di aree decentrate e nazioni minori: il bielorusso Rubinčik, l'estone Neuland, l'azerbaigiano Gusman, l'armeno Mkrtčjan. Scarso entusiasmo ha invece suscitato Valerij Leskoj il cui *Bely voron* (Il merlo bianco, 1981) è una mediocre commedia sui minatori del Donetz. Meno deludente di quanto ci si poteva aspettare è il tardivo debutto nella regia del «poeta chruščëviano» per eccellenza, ma sempre accetto al regime nel suo ruolo di giullare di corte sbarazzino e perlopiù superficiale, Evgenij Evtušenko: *Detski sad* (Nido d'infanzia, 1984), che ripercorre la strada dello *Specchio* con narcisistica invadenza. E tanti «poeticismi». È un'autobiografia di guerra manierista, ma non priva di momenti autentici di dolore. Forse i registi che se la sono cavata meglio sono stati Sergej Nikolenko, sebbene abbia esordito con un'ironica commedia d'ambiente contadino scritta da Viktor Merežko, *Sueta suet* (Che importa!, 1975), cioè giocando sul sicuro, e Anatolij Efros, regista soprattutto di teatro, successore dell'espatriato Jurij Ljubimov

alla direzione del celebre teatro Taganka, il cui *V šhetverg i bolšhe nikogda* (I giovedì non torneranno mai, 1977) è un fine e degradato rapporto madre-figlio.

Nel maggio del 1984, dopo la morte di Brežnev e la breve fase di potere di Jurij Andropov, già dirigente della polizia segreta, il CC del PCUS si è affrettato a rivolgere un invito ai registi e agli sceneggiatori perché tornino a essere ingegneri delle anime e perché contribuiscano a «rivitalizzare l'attività delle masse». Due mesi dopo Tarkovskij ha scelto l'esilio, seguito a breve distanza, seppure con regolare «permesso», da un regista che pure era tra i beneamati del potere, Michalkov-Končalovskij. Ioseliani, dal canto suo, era già passato in Francia a girarvi *Les favoris de la lune*, dopo anni di disoccupazione.

Il «cinema d'autore». Andrej Tarkovskij

Quando nel luglio del 1984 Andrej Tarkovskij (nato nel 1932 a Zavroze, distretto di Ivanovo, sulle rive del Volga, e figlio del poeta Arsenij) chiede, in Italia, asilo politico decidendo di rompere i ponti con lo stato sovietico, si consuma una delle vicende più delicate e complesse del rapporto tra intellettuali e politici nella Russia contemporanea. Per quanto la sua carriera sia stata sottoposta a varie traversie, il suo è il nome più originale nella storia del cinema sovietico dopo la morte di Ejzenštejn e i suoi film (tutti assai discussi e i più assai discutibili) i più personali e i più alti che dalla Russia ci siano giunti. In particolare *Andrej Rublëv* (*id.*, 1966, ma presentato nell'Europa occidentale nel 1970 e in Unione Sovietica solo a metà degli anni Settanta). La distanza che separa Tarkovskij dai registi suoi contemporanei è grande o enorme, e certo gli è assente ogni legame con le mode e le retoriche, tutto sommato piccolo-borghesi, della produzione corrente.

Tarkovskij aveva, durante la guerra, gli anni del piccolo protagonista del suo *L'infanzia di Ivan*. Figlio di intellettuali, ha vissuto traumatiche esperienze collettive con accesa partecipazione, e ha voluto riannodare sin dal suo «esame» di regia al VGIK nel 1960, *Katok i skrypka* (Il rullo compressore e il violino), con un cinema di poesia quale da tempo l'URSS non

proponeva più. Dietro tutti i suoi film si possono individuare echi della grande cultura russa, soprattutto della poesia, ma in una versione personale e nuova, contraddittoria e vitale. Nessuno di essi è stato mai gradito al regime, anche se il successo internazionale gli ha permesso di realizzarli, sia pure a grande distanza di tempo l'uno dall'altro. Il titolo del suo debutto appare, a distanza, emblematico: egli è il violino di fronte al rullo compressore della burocrazia e del potere.

Andrej Rublëv sembra superare immediatamente le incertezze stilistiche e il sospetto di formalismo, oltre che la riduttiva dialettica tra Bene e Male, che *L'infanzia di Ivan* esprimeva. È un'ampia, grandiosa «biografia» di uno dei grandi artisti russi del passato, il pittore che ha superato i bizantini e contribuito a formare una più libera coscienza artistica e religiosa per il suo tempo. È la fine del Trecento, la Russia è ben lontana dal suo rinascimento, sconvolta da invasioni asiatiche e da lotte di potere di piccoli potentati. Ma la battaglia di Lulikovo (1380) ha dimostrato per la prima volta che agli invasori si può resistere e che si può sconfiggerli. In un prologo veloce e bellissimo, assistiamo al tentativo di volare di un patetico inventore, destinato a schiantarsi al suolo. Ma è alla terra e non al cielo che egli, nel suo breve volo, rivolge i suoi sguardi.

Andrej passa di monastero in monastero e si scontra con le posizioni del suo maestro Teofane il Greco, che vede la Storia come Male, disprezza l'intervento in essa, ma proprio per questo suo atteggiamento sa garantirsi spazi di privilegio nell'accettazione fatalistica del potere. Rublëv crede invece nelle potenzialità del popolo russo e nelle possibilità che il potere, unito a esso in una comune visione cristiana, possa portare luce e liberazione dal peso della barbarie e della miseria. Il sacco di Vladimir gli mostra come cristiani traditori si uniscano ai tartari nell'intrigo e nella distruzione, nell'oppressione del popolo, e d'ora in avanti si chiuderà nel silenzio e rifiuterà di dipingere: non gli basta, per creare, l'ispirazione religiosa, ha anche bisogno di altre fiducie e di altri «mandati».

Nell'ultima parte del film, la più straordinaria, esce però dal silenzio. Un ragazzo, figlio di un artigiano defunto nelle stragi di guerra, asserisce di fronte a un potente di aver saputo dal padre il segreto della costruzione delle campane. Mentre, ma ciò nonostante la campana che con lunga fatica egli costruisce, con l'aiuto del popolo, suona, è perfetta, e la sua voce possente e solenne è sentita da un popolo disperso e avvilito che l'ascolta riconoscendovi la propria espressione, religiosa e comunitaria. Il ragazzo Boriška piange, accusa i padri che non gli hanno spiegato i loro segreti e dato guida per agire, e Andrej si rimette in cammino al suo fianco, nel presente e nella storia. Nel breve epilogo a colori, cavalli si aggirano pacifici nella natura, e il Dio della *Trinità* dipinta da Rublëv ci guarda solenne, ma vicino e comprensibile all'uomo.

Lo straordinario senso della natura (che ricorda Dovženko), la vastità dell'affresco storico, la coralità della vicenda che pure ha un protagonista ed è vista coi suoi occhi, il pathos che la avvolge e che si raggruma in momenti di terribile intensità per sciogliersi nell'episodio insieme largo e serrato della costruzione della campana, la dialettica che lega il personaggio all'ambiente e alla storia (memore forse di Ejzenštejn) fanno di questo film un capolavoro; ma soprattutto se ne ricorda un antico messaggio cui Tarkovskij sa dare linfa nuova e originale: la proposta di un'alleanza tra l'intellettuale (artista e insieme religioso) e il popolo (le sue possibilità, rappresentate dalla creatività di Boriška) a difesa e contro la politica, per dare un senso diverso alla Storia. Questo messaggio, che non poteva certo risultare gradito ai dirigenti sovietici, ricordava più che Tolstoj il Pasternak della maturità e dello *Živago*.

La risonanza internazionale del film, unanimemente apprezzato come uno dei titoli più importanti della cultura, e non solo del cinema, degli anni Sessanta, permise a Tarkovskij di affrontare un'altra ambiziosa fatica, apparentemente più dimessa e meno costosa, la trasposizione cinematografica del romanzo *Solaris* (*id.*, 1972) dello scrittore polacco di fantascienza Stanisław Lem. Una spedizione astronautica di scienziati sovietici s'imbatte nell'oscuro magma del pianeta Solaris, entità misteriosa e intelligente che suscita negli astronauti la materializzazione dei loro sogni, dei loro incubi, dei loro ricordi. Tarkovskij deriva da questa idea-situazione un film lento e intimo, solcato da squarci onirici (che riportano a *L'infanzia di Ivan*) e concludente su ardui interrogativi metafisici. Solaris come Dio, e la nostra esistenza riflesso confuso

della sua intelligenza? Il film non dà risposta, ma intanto è evidente la sua polemica nei confronti dell'ottimismo sovietico, della fiducia sovietica nel futuro e nella scienza, e non è un fatto da poco. E il suo richiamo a una quotidianità essenziale, *naturale* e, in questo incommensurabile, da cui l'uomo sembra distaccarsi nel titanismo delle sue ambizioni. *Solaris* è anche un inusuale, ma assai bello, film di fantascienza, le cui interrogazioni sono integrate e necessarie alla fantascienza, anche se per il regista la fantascienza è un pretesto.

Zerkalo (*Lo specchio*, 1975) è invece un film dichiaratamente autobiografico, in cui Tarkovskij si mostra e si interroga per flashback e per grandi contrapposizioni o sovrapposizioni tra memoria, sogno, presente. È un film che suscita in Russia molte discussioni e molte perplessità, forse più dei precedenti, e che appare a molti in Occidente come una smodata esibizione di maestria tecnica, di immane narcisismo poetico, di logica «d'autore» astratta da ogni condizionamento produttivo (e molti invidiano a Tarkovskij la possibilità di aver potuto realizzare un'opera simile e lodano l'URSS per averlo permesso), dentro la quale compaiono i temi che hanno vivificato le opere precedenti (compresa una più diretta critica dello stalinismo), qui però fumosamente dilatati e come svuotati dalla egotistica pretensione della regia e dall'ansia di una ricomposizione individuale che sembra, alla fine, negare la contraddizione, il vuoto, e in qualche modo fin la «paura» singola e collettiva che *Solaris* riusciva a esprimere. Come se in se stesso e nella propria arte (e in un senso materno russo e freudiano) il regista trovasse consolazione e conciliazione, laddove esse erano confrontate altrove a ben altro (la Storia, il Popolo, Dio) e in modi invero, seppur ancora idealistici, nuovi e pregnanti, in grado di turbare lo spettatore e costringerlo a uguali interrogazioni.

Stalker (*id.*, 1979) torna a *Solaris* e alla fantascienza. Per ragioni non spiegate (qualcosa che ha a che fare con altri pianeti?) una zona della terra racchiude una misteriosa casa e nella casa una stanza (un tabernacolo) in cui si dice che possano trovare esaudimento i sogni degli umani. La Zona è circondata di filo spinato, isolata, ma uno *stalker* la fa attraversare, misterioso e capriccioso, a due personaggi, un professore e uno scrittore, il primo arroccato nella sua visione

«scientifica» e razionale (cercherà di far saltare la Stanza), il secondo in evidente crisi d'ispirazione e di disperazione, astiosi l'uno con l'altro. La Zona non ha regole, reagisce come vuole, è una «terra di nessuno» in cui vigono leggi non razionali. Lo *stalker* (guida clandestina) conduce i due fino alla soglia della Stanza, ma i due arretrano, e li ritroviamo rapidamente fuori della Zona, nonostante l'indignazione dello *stalker*, fino allora nell'ombra, che in un'invettiva indignata e sofferta esprime la sua fede nella Stanza, tutto ciò che resta agli umili come lui. La parte della Zona è nel film a colori, l'introduzione e la parte finale (il ritorno alla società) in bianco e nero, ma il colore illumina le ultime immagini dello *stalker*, accolto da una moglie amorosa e da una bambina minorata che compie il «miracolo».

Nella figura dello *stalker* (e dei congiunti) riconosciamo una metamorfosi dei «poveri di spirito» dostoevskijani, e in esso l'autore si riconosce nella sua polemica, che è ormai contro gli intellettuali, scienziati e artisti, perché dei politici più non si cura.

Con questo film, purtroppo confuso e a tratti predicatorio, figurativamente meno immaginativo e meno rigoroso degli altri, Tarkovskij ha abbandonato del tutto la speranza di un intervento nella Storia e si occupa solo di Grandi Problemi, e della caccia al Sublime, in una visione provocatoriamente idealistica, che sempre più lo accomuna a certi dissidenti panslavisti e a tanti guru occidentali dilettanti di mistero, metafisica, religione. Il suo spazio di «autore» internazionale che gli permetteva protezione nel suo paese sembra restringersi, e *Nostàlghia* (1983) girato in Italia, per conto della RAI, con la collaborazione alla sceneggiatura di Tonino Guerra (un poeta che sa giovare ad autori «prosastici» come Rosi o i Taviani, ma non ha fatto che accentuare i difetti poeticistici degli autori «poetici» come Antonioni e Fellini), pur se ricco di pagine mirabili e canto d'amore alla Russia lontana dove l'autore non trova più udienza e possibilità di lavoro, consuma rapidamente la sua distanza e la sua irrecuperabilità e lo getta nelle braccia dell'Occidente e delle sue più scoperte correnti *politiche* para-religiose.

L'URSS ha perso un grande regista e un notevole poeta, ma sorge il dubbio che regista e poeta non potessero che perdersi dovunque. Tarkovskij non ha avuto la possibilità di farci

ricredere con il suo lavoro in Occidente, dove, prima della prematura scomparsa (a Parigi, dicembre 1986), è riuscito a realizzare in Svezia un solo film, seppure di grande rilievo, *Offret/Sacrificatio* (*Sacrificio*, 1986), girato in lotta con la malattia e la morte. È la storia di Alexander, anziano intellettuale con il gusto della parola (è stato anche attore ed è reso con incredibile verità da Erland Josephson, uno dei tanti segni di riferimento a Bergman da cui lo separa però una religiosità del tutto mistica, ben diverso dal pessimismo razionale del maestro svedese), che vive in un'isola del nord, in una casetta di legno in un paesaggio piatto ai limiti di una distesa d'acqua, quell'acqua come purificazione che era il tema di *Nostàlghia*. Scenografia e paesaggio sono i luoghi del sogno e dell'incubo. Sta festeggiando il suo compleanno assieme a familiari e amici; tra essi un bambino provvisoriamente muto. Sotto il colpo di un avvenimento terribile e misterioso annunciato dalla televisione (catastrofe nucleare alla Cernobyl? guerra totale e finale?) fa voto di rinunciare a tutti i suoi beni e a restare muto per sempre se Dio libererà l'umanità da questa maledizione. Quando, la mattina dopo, tutto sembra tornato normale, incendia la casa e, in silenzio, si fa portare via dall'autoambulanza, mentre il bambino bagna l'alberello che hanno piantato all'inizio del film, in un rito di ritrovata speranza. Un film in forma di preghiera, di una fede che si fa estrema, sino alla «follia», alla negazione cristiana di sé perché, come tra personaggi tolstoiani, il padre possa consegnare una speranza di futuro al figlio.

«Ogni artista è ovviamente passionale, ma diluisce la sua passione nelle forme che crea», ha scritto Tarkovskij nel suo ultimo testo. È la più bella definizione della dialettica del suo cinema. Il suo è un *pensiero* visuale, né racconto realista né pura immaginazione, ma che *illumina* per intuizioni, immagini (distese in lunghi piani-sequenza che costituiscono uno spazio stregato), volti e figure (dalla strindberghiana moglie insoddisfatta al razionale medico di famiglia, dal bizzarro postino filosofo che cita Nietzsche alla serva islandese che passa per strega benefica, di una misteriosa e redentrice lontananza), musiche e rumori (Bach, il folclore scandinavo e giapponese, le voci dei pastori di un arcano potere fantastico), luci e colori (di Sven Nykvist, da trent'anni operatore di Bergman) in cui tutto è messo in dubbio in un continuo

passaggio da un colore depurato a un bianco e nero riservato alle immagini mentali e oniriche, a un tono crepuscolare a mezza strada in cui è abolita la distinzione tra interno ed esterno, tra soggettivo e oggettivo. Accumula materiali culturali disparati, Čechov e Tolstoj, Dostoevskij e, sul piano ideologico, Berdjaev, eppure il risultato ha l'immediatezza di certa arte orientale che attraeva negli ultimi tempi Tarkovskij e che in quest'epoca di rumore e di materialismo invita gli uomini a seguire le vie del silenzio e dell'interiorità. Comunque lo si prenda questo *Sacrificio*, come descrizione di una pazzia o come sublime atto religioso, come parabola mistica sull'assenza di spiritualità nella nostra cultura occidentale o apologo metafisico sulla paura e la disperazione rimossa dell'Apocalisse nucleare, o anche come variazione sul tema dell'uccisione del Padre che qui coincide con il sacrificio della Ragione, è l'espressione estrema del cinema di un poeta che nella sua poesia in buona parte risolve anche le componenti più scostanti del suo rigorismo idealistico, quelle profetiche, predicatorie, quelle *filosofiche* e approssimative, quelle da anima russa tradizionalista. Tarkovskij, in effetti, è stato uno dei rari registi che credevano ancora e davvero nell'arte, un'arte come assoluto, come valore umano essenziale e salvifico, capace nella sua purezza di una forza di provocazione attuale.

Andrej Michalkov-Končalovskij

È il caso più esemplare di una grande speranza degli anni del disgelo «ricuperata» nella logica del regime e dello spettacolo, non senza travaglio e incertezze, prima di un imprevedibile salto nell'Occidente. Viene, come Tarkovskij, da una famiglia di artisti e intellettuali — bisnonno e nonno celebri pittori, padre scrittore, madre scrittrice e traduttrice, fratello minore regista e attore come lui. Il suo sodalizio con Tarkovskij si è rapidamente concluso, con danno per entrambi, dopo *Andrej Rublëv*, di cui il primo lungometraggio di Končalovskij è quasi contemporaneo. Ha scritto per altri molte sceneggiature e si è dedicato con passione alla collaborazione con giovani registi delle repubbliche centroasiatiche, dopo aver esordito con un film che in esse si svolgeva, che ha

fortemente contribuito al decollo del cinema kirghiso e che è stato un modello per molti film a venire.

Pervyj učitel' (*Il primo maestro*, 1965) è uno dei migliori film degli anni Sessanta, e non è, nella regia e nella spontaneità del linguaggio, estraneo alle ricerche delle *nouvelles vagues* occidentali. Il soggetto (da un romanzo di Čingiz Ajtmatov) non è originale, già più volte il cinema l'ha narrato (per esempio *L'educazione dei sentimenti* di Donskoj) e molte altre volte negli anni successivi lo narrerà, in altri paesi del mondo: dopo una rivoluzione, un insegnante porta la luce della cultura e della coscienza politica presso un popolo di contadini o pastori, mettendosi contro i ricchi del luogo, e subendo dure ma provvisorie sconfitte. Un soggetto «eterno», banale quanto però vero. Končalovskij l'ha affrontato con pochi mezzi, ma immettendovi una verità e una libertà che il cinema del passato non poteva avere. Il suo film è un canto lirico e aperto, in cui il senso dovženkiano della natura, l'amore per personaggi non standardizzati ma anzi visti con ironia (persino il protagonista, con le sue goffaggini e incertezze), l'ineluttabilità dei rapporti sociali ed economici tra i personaggi e una storia d'amore di candida passione concorrono a dare un sapore nuovo alla costante vocazione epica del cinema sovietico. Uomo-natura-comunità, in un intreccio incandescente e luminoso.

Il film successivo, *Asino ščast'e* (Felicità di Asja, 1966), Končalovskij andò a girarlo in un colcos, tentando di rinnovare un altro genere canonico del cinema sovietico. Ma si trattò di una sceneggiatura «a posteriori», costruita a partire dal materiale girato, che mescolava una protagonista attrice di professione a veri contadini del luogo e lasciava all'improvvisazione libero campo. Non trattava temi politici, ma sconcertò lo stesso i burocrati moscoviti, che non l'hanno mai distribuito. Quel che se ne sa è quanto ne ha detto il regista nelle interviste.

Questo risultato gli rese la vita difficile, e i due film che seguirono furono due adattamenti, da un romanzo di Turgenev, *Dvorjanskoe gnezdo* (Nido di nobili, 1969) e, da una commedia di Čechov, *Djadja Vanja* (Zio Vania, 1970), ben fatti, intelligenti, precisi, ma per forza di cose privi di quella libertà e disponibilità che erano state le migliori doti dell'autore.

Si giunge così al '74 e all'uscita di *Romans o vljublënnych* (Romanza degli innamorati), un film che scontentò tutti, in cui sogno e realtà (colore e bianco e nero) si mescolano, in un confronto tra due personaggi — l'uomo ricco d'amore e l'uomo solo — che non fa corto circuito, che scivola nel didascalico e nel leccato secondo canoni derivati tutti da questo o quel genere classico sovietico od occidentale, in una confusione declamata ed effettistica, insincera e fastidiosa. *Sibiriada* (Siberiade, 1980) è stato invece un grande successo. È un film in due parti (e in quattro «episodi») che fa pensare, per l'ambiziosa volontà di sintesi storica, per l'ambigua e difficile da controllare natura di progetto colossale, a *Novecento* di Bertolucci. È la grande saga di due famiglie in un villaggio della Siberia dagli inizi del secolo a oggi, ora tragica e ora ironica, sempre serrata, fitta di personaggi e vicende, di fughe e ritorni, di lotte e conquiste, di natura e di industria, di caratteri arditi e teneri, dolci e crudeli, che conclude su una spettacolare catastrofe petrolifera ma naturalmente con finale canto ottimista a una «grande nazione».

Film di regime, *Sibiriada* è anche in questo significativo; è uno di quei film che propone il melodramma come ricetta e collante e che dimostra le difficoltà del cinema sovietico attuale a conciliare privato e pubblico (melodramma ed epos), così come ad affrontare imprese totalizzanti rivaleggiando in questo con consimili imprese statunitensi. Al suo attivo, oltre a ormai consueti squarci lirici sulla natura nella prima parte, restavano una capacità di parlare al pubblico con insolita finezza di scrittura e l'interpretazione di Nikita Michalkov, il fratello minore, in un ruolo, come dice il fratello regista, «alla Jack Nicholson».

Rientrato perfettamente nei ranghi e nelle grazie della burocrazia, Končalovskij ha potuto andare in America a realizzare *Maria's lovers* (*id.*, 1984). Dopo questo *mélo* russo-americano di una sensibilità particolare, Končalovskij ha stupito tutti abbandonando «provvisoriamente» la Russia e stabilendosi in America. Ma forse la sua scelta era più prevedibile di quella del lontano amico Tarkovskij.

Il fratello minore di Andrej, Nikita (n. 1945), lo ha superato decisamente nella affermazione in URSS del cinema «d'autore», e si è piazzato in una posizione privilegiata in cui molto sembra essergli permesso. Forse anche per non essere un «autore» immediatamente provocatorio, per la sua capacità di collocarsi su terreni intermedi, di accettare per le sue esercitazioni registiche e per le sue novità punti di partenza molto abituali (il film sulla guerra civile, versante avventuroso; l'adattamento di classici; il melodramma storico-rivoluzionario; il dramma di caratteri realistico-malinconico) e attori celebri e fascinosi (come egli stesso, d'altronde). Michalkov propone, caso rarissimo in URSS, un cinema sul cinema che però sollecita l'interesse del pubblico per la sua riconoscibilità e per attrattive spettacolari indubbie: colore, musica, grandi sentimenti, flashback poetici, ambienti insoliti, risvolti melodrammatici, pensosità e insieme immediatezza, numeri d'attore, grande letteratura, avventura, squisitezza della mescolanza sorriso-pathos.

È un autore che riesce a far passare una logica d'autore dove progressivamente falliscono in tanti, negli anni in cui dell'autore si torna a diffidare. Come Tarkovskij e Paradžanov e pochi altri, è un autore «esportabile», ma che non crea fastidi e può piacere al pubblico come ai critici, all'Oriente come all'Occidente. C'è dunque molta scioltezza, molta abilità nel sapersi muovere tra i meccanismi del cinema e della burocrazia e dei festival, in questo giovane regista per il quale, da noi, è stato possibile proporre un paragone col caso Bertolucci, a dire limiti e pregi delle sue operazioni e del suo ruolo. Ma vediamo più da vicino il percorso di un autore tanto «anni Settanta» europei e non solo sovietici.

Privilegiato nella sua formazione (famiglia intellettuale raffinata ma anche piuttosto nota e potente); esordi di attore appena sedicenne in *Ja šagaju po Moskve* di Danelija in un ruolo simpatico che, come molti successivi e anche quelli nei film del fratello, lo impone all'attenzione del pubblico giovanile e femminile; scuola del VGIK quando è già un piccolo divo affermato, Michalkov debutta nel 1970 con un mediometraggio di diploma, *Spokojnyi den' v konec vojny* (Un giorno tranquillo alla fine della guerra), che tratta dell'anno in cui è nato mostrandone liricamente le giovanili speranze, e conquista il pubblico con il suo primo lungometraggio, *Svoj sredi čužich, čužoj sredi svoich* (Amico tra i nemici, nemico tra gli amici, 1974), che è né più né meno che un western d'ambiente rivoluzionario. Vi si narra l'avventura di un soldato rosso ingiustamente accusato dal suo gruppo di aver fatto la spia e permesso l'assalto a un treno carico d'oro, destinato all'acquisto di viveri all'estero in tempi di grande fame, da parte di un gruppo di banditacci. Egli fugge e si mescola a questi, scopre che la spia è una «guardia bianca» infiltrata tra i suoi, e dopo animatissime avventure mozzafiato ricupera l'oro e cattura il traditore, accolto ora con entusiasmo dai vecchi compagni. A commento, una ballata scritta appositamente dalla mamma-poetessa del regista. Un film agitato e animato, giovanile e sapiente. È già esercitazione su un «genere», mescolanza di «generi» e di Oriente-Occidente.

Raba ljubvi (*Schiava d'amore*, 1974) prende il cinema di petto. Siamo ancora in anni di guerra civile, ma in una calma zona marina e meridionale dove s'è rifugiata, per sfuggirvi, una troupe con tanto di capricciosa diva alla Vera Cholodnaja (Elena Solovej), affascinante e leziosa. La troupe gira uno dei consueti melodrammi dannunziani prerivoluzionari, ma è un dramma vero quello che questi esteti cercano di evitare, e che piomba loro addosso con le immagini sulle atrocità dei bianchi carpite dall'operatore del film e l'arrivo della guerra civile anche lì, che costringe a prender posizione. L'operatore è innamorato della diva, riecco il melodramma. E dopo una conclusione drammatica, un epilogo ambiguo: la protagonista, schiava di un amore non più di celluloide, fugge su un tranvai giallo inseguito dalla cavalleria bianca verso non si sa dove, ma nell'aura del mito e nella direzione dei rossi. Ironia e melodramma si accavallano al dramma, nostalgia di altri tempi e altro cinema diventa riproposta (oggetti e vestiti, colore e movimento, musiche e languori), e insieme lettura distanziata, ma politica e ideologia si frantumano, si negano nella sensualità delle forme. Lezioso e al margine tra discorso sul kitsch e kitsch, *Schiava d'amore* è un film insolito e intrigante, che afferma una personalità curiosa e originale.

A epoche decisamente prerivoluzionarie ci porta Michalkov nel suo terzo film. Egli vi porta sullo schermo il *Platonov*, un'opera minore e giovanile di Čechov, *Neokončennaja p'esa*

dlia mechaničeskovo pianino (*Partitura incompiuta per pianola meccanica*, 1976), e il risultato si distacca nettamente da tanti altri adattamenti od omaggi allo stesso autore. Interpreti la Solovej e Aleksandr Kaljagin. Dice il regista: «... il mio film non è e non vuole essere una pura e semplice riduzione, il fatto anzi che nel testo ci fossero delle debolezze, delle lacune, mi ha permesso di interpretarlo di più, di riempire, di chiosare, di rielaborare, di fare più opera d'autore... alla luce di quello che era poi diventato Čechov negli anni maturi, nella fiducia o nella speranza di approdare a risultati anche più čechoviani». Il suo è un film di una qualche risonanza čechoviana, in ogni caso non è un'illustrazione di Čechov. Tutto ciò che vi è di inconcluso ma che già è «čechoviano» (un mondo di nobili e borghesi soggiogato da un presagio di morte e visto con un'ironia tra crudeltà e malinconia) è stretto in una raffinata, preziosa veste, ai limiti dell'artificio, che però lascia aperto l'aperto, che suggerisce e non impone.

Non troppo rispettoso di Gončarov è il suo film più compiuto, *Neskol'ko dnej iz jisni I.I. Oblomova* (Qualche giorno della vita di Oblomov, 1979, presentato in Italia come *Oblomov*). Il romanzo è imponente, è l'opera più matura di Gončarov ed è un classico conosciutissimo e lungamente glossato (si pensi all'uso della parola e della definizione «oblomovismo» da Dobroljubov a Lenin). Interpreti Oleg Tabakov, Iurij Bogatyrev, la Solovej, Andrej Popov. Si tratta appunto di «qualche giorno», ma in alternanza a flashback d'infanzia che singolarmente contrastano, col loro idillio naturale e materno, con ciò che di Oblomov adulto ci viene presentato. Sono i suoi sogni, forse, più che i suoi ricordi. Michalkov passa velocemente su cose giudicate fondamentali, per esempio sull'attivo Stolz, sulla sua storia d'amore con Ol'ga, e ci dà di Oblomov un ritratto sfumato e inconcluso, tutto sommato mostrando al positivo ciò che (la ripulsa all'attivismo produttivistico di Stolz) è stato normalmente giudicato negativo. Gli interessa il sogno di Oblomov, un'utopia di ricongiunzione naturale-materna che allude a Freud come alla «malinconia dell'anima slava», di aristocratica nostalgia. Se non mancano imperfezioni e cadute (per esempio in un brutto e retorico commento musicale molto occidentale) all'interno di una lettura controcorrente, e infine decadente (sia detto senza ingiuria nel termine), il fascino del film e dei suoi

interpreti è però sottile. Incertezze e smagliature non lo scalfiscono più di tanto, non giungono mai all'eccesso e alla provocazione. Michalkov sa amministrare anche i suoi «limiti», e sa anche dove, nelle sue riletture, è bene fermarsi.

In una breve interruzione della lavorazione di questo film egli ha diretto una riduzione teatrale, fedele nella parola quanto personale nell'esercizio registico, di una commedia di Aleksandr Volodin, *Pjat' večerov* (Cinque serate, 1978), interpreti gli ottimi Stanislav Ljubšin e Ljudmila Gurčenko. Storia e sentimenti, come in un copione di un Gabrilovič un po' più pesante. Cinque serate di due ex amanti, lui ora ingegnere in fabbrica e lei operaia, che hanno vissuto il grande amore negli anni Cinquanta in una Mosca ben diversa dall'attuale, ancora segnata dalla guerra. Nostalgia di un'epoca non felice perché è nostalgia di gioventù e di amore, ripudio dei moralismi e conformismi d'un tempo, tentativo di ripartire a distanza. Michalkov si serve di Volodin — come poi di Sof'ia Prokofieva, di una cui commedia intimista, un «a porte chiuse» tra due ex amanti nell'appartamento della donna prossima a sposarsi, ha dato in un film «minore», *Bez svideteliei* (Senza testimoni, 1983), una trasposizione «aperta», inclusiva degli echi di un «fuori» e di un passato, e inventiva grazie a una cinepresa che è presenza attiva, ispettiva di persone e ambiente — per un altro dei suoi giochi a rimpiattino e dei suoi esercizi di spiazzamento e di mescolanza. È bravo, perfino bravissimo, ma lascia pur sempre il sospetto che lo sia troppo e che la sua spavalda sicurezza possa alla fine non portarlo che su un tranvai giallo alla deriva, inseguito solo dagli obblighi del successo e non da «guardie» bianche o rosse che siano. Come sembra mostrare *Rodnia* (Rapporti familiari, 1982), con il suo virtuosistico ed effettistico «*tourbillon* di immagini e suoni». In questa storia di una vecchia contadina, autoritaria e vitale, che viene in città dalla figlia e dalla nipote, scatenando a ogni passo tutti i conflitti latenti in questi due mondi così lontani, alla fine però riassorbiti in una «riconciliazione» finale di maniera, ciò che si salva sono certi quadri di modi di vita sovietici, e più i nuovi e cittadini che i vecchi e rurali. In ogni caso, Michalkov sembra a disagio, lontano dai suoi canonici «luoghi dell'artificio cinematografico».

E a essi ritorna con una delle sue operazioni più felici, *Oci*

ciornie (*id.*, 1987), produzione italiana, ambientazione per due terzi in un'Italia termale e felliniana e un terzo in una Russia čechoviana (da suoi quattro racconti il film è liberamente tratto), interpreti Innokentij Smoktunovskij ed Elena Sofonova, Marthe Keller e Silvana Mangano, e soprattutto Marcello Mastroianni. Il suo Romano che va alla ricerca per la Russia del primo Novecento di una signorina col cagnolino che ha incontrato e amato a Montecatini, ma che, per l'assurdità del destino e la propria vigliaccheria, non sa trattenere, è un riepilogo delle sue capacità interpretative su una gamma inesauribile di toni e registri. È lui il tramite, l'elemento catalizzatore di questa messa in scena di Čechov che fa ridere, divertire, ma è anche commovente, malinconica, ironica come dev'essere Čechov: una tragicommedia umana delineata con incredibile leggerezza di tocco, un Čechov ricreato nel suo spirito più che nella lettera. La suggestiva ricostruzione ambientale, la ricchezza delle invenzioni, la varietà dei toni, elegia e grottesco, farsa e intimismo, burlesco e mezze tinte, una superba direzione d'attori, esprimono appieno la concezione di Michalkov del cinema come magia, recano il segno della sua maestria di autore che, sul piano della messa in scena raffinatissima e comunicativa, ha pochi riscontri nel cinema attuale. Un piacere del testo e dello spettacolo rari, con l'ombra di una gradevolezza fin troppo premeditata.

Gli anni di Gorbačëv

Gorbačëv sale al potere l'11 marzo 1985, dopo il breve e grigio interregno di Cernenko. È ovviamente prematuro tentare di definire il quadro e la portata della sua riforma, dei suoi interventi su una società complessa e in crisi, ma certamente ciò che ha caratterizzato questi due anni di governo è stata l'estrema mobilità della società sovietica al cui interno si sono scontrati culture e interessi sociali opposti. È un contrasto che investe questioni essenziali sul piano politico (nuova centralità dei rapporti con l'Europa occidentale, iniziative sul disarmo, necessità di una drastica riduzione delle spese militari ecc.), economico (ruolo e funzionamento della proprietà statale), istituzionale (rottura con il mito del centralismo democratico), ed è un processo in corso i cui esiti sono ancora

del tutto incerti, aperti. Ancora molti sono gli uomini del passato, dell'apparato brežneviano, al loro posto al centro, e ancor più nelle province: rivolte come quella di Alma Ata, nel Kazakhstan, sono il segno delle resistenze del vecchio potere burocratico in cui convergono grandi e piccoli privilegi, abitudini consolidate, spesso intrecciate con componenti nazionalistiche. Protagonista e sostenitrice dei mutamenti è quella nuova «borghesia funzionariale» che abbiamo visto premere più o meno sotterraneamente in questi decenni per una diversa gestione del potere in cui avessero più influenza in nome del proprio rapporto diretto con la realtà. «Intellettuali, scienziati, ricercatori, *managers*: i cervelli, forza motrice della rivoluzione tecnologica e sinora risorsa ibernata del sistema», li definisce Frane Barbieri, una classe espressione di un certo benessere diffuso, più pragmatica e meno ideologica, che sente il bisogno di una certa dialettica democratica e libertà politica e che si riconosce nel carisma del nuovo segretario del PCUS, che su di essa fa leva. Le ormai abusate parole-chiave di *perestrojka* (rifondazione) e *glasnost* (trasparenza) rispondono in effetti a una nuova intesa tra potere e intellighentia, un rapporto che si vuole fondato sulla qualità e sulla comunicazione, e non sulle regole, i conformismi, le doppie verità di apparato. In questo quadro aperto, sospeso, di combinazione di autoritarismo e democrazia, di decentramento promosso dal centro, di *comunicazione*, un ruolo importante assumono i mass-media e Gorbačëv e i suoi sostenitori che, al contrario dei loro predecessori, si sono mostrati assai abili nell'elaborare una propria politica dell'*immagine* anche sul piano internazionale, molto hanno puntato e mutato nei mass-media. Può essere che ciò per ora risponda unicamente al bisogno da parte della dirigenza di artisti «meno vincolati e più vivi, i quali riconoscano però i confini della *glasnost'* consentita», come sostiene Vittorio Strada, fermo restando però che questo processo ha aperto contraddizioni e possibilità di azione inedite i cui sviluppi futuri ci diranno se avranno portato novità più radicali.

Il cinema, ben più delle conservatrici associazioni degli scrittori e dei pittori, è stato la punta di diamante di questo rinnovamento. Nel maggio '86 il V congresso dell'Unione dei cineasti ha portato alla presidenza Elem Klimov e alla segreteria autori come German, Panfilov, Gubenko, El'dar Šenge-

laja ecc., rimuovendo la «vecchia guardia» dei Bondarčuk, Ozerov, Rostockij, Kulidžanov e lo stesso Nikita Michalkov. I mutamenti strutturali sono difficili e complessi; i risultati non si potranno avere prima di quattro-cinque anni, avverte il nuovo presidente del Goskino, Aleksandr Kamšalov, e in ogni caso dipenderanno dagli sviluppi nella società e nella cultura sovietica in generale. Oltre a un «clima» diverso e alla rimozione delle più vistose degenerazioni del passato, due sono gli elementi che la nuova dirigenza può iscrivere al suo attivo: l'autonomia di ogni studio e del suo consiglio artistico che permette una produzione meno invischiata in interminabili lotte con la burocrazia; la creazione di una commissione che ha via via liberato i film (una trentina) negli ultimi due decenni bloccati e censurati e ora, come si dice, scongelati, rianimati, ripristinati — è stato quest'ultimo il caso di *Andrej Rublëv*, reintegrato degli undici minuti censurati, e del vecchio film di Chucjev *Mne dvadcat'let*. E già erano usciti per altre vie *Agonija* di Klimov, *Tema* di Panfilov e, prima ancora, i film di German. Ha avuto via libera il film-simbolo dell'era di Gorbačëv, *Pokajanije* (Pentimento) che, nato nel clima di cautissima liberalizzazione degli anni di Andropov, ha avuto la funzione di un esorcismo collettivo del passato.

La scoperta di questi anni era stata Aleksej German (Leningrado, 1938) con *Proverka na dorogach* (Controllo sulle strade, 1971) e soprattutto *Moj drug Ivan Lapšin* (Il mio amico Ivan Lapšin, 1982), entrambi tratti da racconti del padre scrittore Jurij, entrambi sceneggiati con Eduard Volodarskij e usciti uno dietro l'altro nell'85-86. In mezzo, aveva potuto dirigere soltanto il citato *Dvatcat' dnej bez vojny* (Venti giorni senza guerra, 1976), insolito film di guerra in forma di critica al genere, un film di parola e di erranza nelle retrovie di un eroe stanco, solitario, già un «dimenticato». Un film di guerra ancor più insolito era stato *Proverka na dorogach*, cui veniva imputato di avere «alterato il tema di una lotta eroica», di aver fatto «prevalere prepotentemente il tema della ritirata dell'Armata Rossa», di aver spostato tutta l'attenzione «sull'impotenza dell'uomo al cospetto delle dure circostanze della guerra, sulle tragiche casualità che decidono e indirizzano i destini», di essere «sovraccarico di dettagli naturalistici» e di rappresentare personaggi «più impegnati a farsi la guerra tra loro, piuttosto che contro il nemico giunto sulla

loro terra». A suo modo, il censore aveva ben capito il film, che sposta l'azione in un 1941 di ritirate e di sbandamenti e s'incentra su un non-eroe ambiguo, complesso, forse un collaborazionista, forse un agente rosso infiltrato nei reparti nazisti d'occupazione, che si consegna a un piccolo gruppo partigiano. Punizioni, carcere, diffidenze, minacce di morte, prove del fuoco, sino al suo riscatto in un'azione disperata in un centro ferroviario: un itinerario di chiare risonanze religiose sin dal nome del protagonista, Lazarev. E intorno, un universo di fame e di miseria, di esodi di massa e di rappresaglie, in una natura ostile, di pioggia e di neve, resa ancor più tetra da uno scarno bianco e nero. German, pur senza ancora rompere con l'apparenza del racconto, sposta il suo interesse sui dettagli reali, concreti, vissuti, su figure e situazioni che si compongono in sequenze quasi autonome, apparentemente divaganti rispetto al nucleo centrale, ma che danno il senso vero, non retorico di comportamenti complessi, inquietanti, ché visti da angolature insolite e sottratte a ogni univoca verità, articolata invece in un sottile intrico di pressioni, paure, ossessioni quotidiane.

Se questi due importanti film di guerra sono ancora in parte appesantiti dai passaggi obbligati del racconto e del genere, va decisamente più in là nell'infrazione di ogni regola il recente *Moj drug Ivan Lapšin*. È una sorta di film «puntillista», di un'originale *dispersione* in schegge minimali quanto vitali di lotta politica e di «dissipazione provinciale» in una Leningrado (in realtà, Astrakán) del '35, città disperata sotto l'incubo della miseria e di una feroce banda di criminali. Ma questo *noir* aperto, in un bianco e nero d'epoca, variamente virato, raccontato come un lungo flashback da una voce d'uomo che era allora bambino e che è il ricordo vivo di un'esperienza e di un momento storico, trova il suo centro nella figura indimenticabile nella sua scarna quotidianità del commissario Lapšin. Attorno a lui e in lui German accumula un testo a più strati, reali e culturali, politici e di forme di vita — coabitazione e ultimi sussulti di romanticismo rivoluzionario, verismo alla Stanislavskij e suicidio di Majakovskij, mercato nero ed esecuzioni poliziesche, riunioni e sbornie notturne, sidecar e reperti di cappotti, berretti, mobili — che formano un «campo associativo» di una libertà e un rigore assoluti, ma che esplodono anche in momenti eccezionali

d'azione come la retata finale all'alba in una casa di periferia, rifugio del capobanda, perlustrata da una cinepresa nervosa e incisiva come uno «sguardo» alla ricerca della memoria e della verità di un'epoca cruciale.

Il valore dei film «scongelati» nell'86-87 è più contraddittorio. Senza dubbio di notevole rilievo è il caso dell'ucraina Kira Muratova, espressione di una *nouvelle vague* sovietica presto soffocata. E ci sono pure il formalista ucraino *Rodnik dlja žaždušcich* (Una sorgente per gli assetati, 1966) di Jurij Il'enko e il crudo quadro contadino di *Mal'cugan* (Ragazzaccio, 1977) del lettone Aivar Freimanis, ma l'estone *Bezumie* (Follia, 1969) di Kal'e Kijsk è mediocre e il leningradese *Vtoraja popytka Viktora Krochina* (Il secondo tentativo di Viktor Krochin, 1977) di Igor' Sešukov è un film sgangherato, anche se sociologicamente aspro. Lo stesso *Ivanov kater* (La barca di Ivan, 1972) di Mark Osep'jan è un film squilibrato che ha più di un pregio spettacolare (il fiume, i trasporti di legname), di ambientazione proletaria di miseria e incidenti sul lavoro, di contrasto dialettico tra il capitano più umano che ligio ai regolamenti e un giovane marinaio di un arido efficientismo e carrierismo, ma ha pure una costruzione narrativa sommaria sino all'oscurità. Se non senza ragioni Michalkov, con un rigorismo un po' astioso, mette in guardia contro il pericolo di rovesciare pedissequamente il giudizio dei censori per cui questi film un tempo erano tutti orrendi e ora sono tutti capolavori, è come un intero settore del cinema sovietico che era stato sottratto alla conoscenza e che ora viene alla luce e muta il paesaggio.

Nel nuovo «clima» hanno, però, potuto emergere e imporsi all'attenzione alcuni giovani cineasti che attestano una varietà di approcci e di linguaggi quale non era facile prevedere. L'*irregolare* Aleksandr Sokurov (Irkutsk 1951), formatosi a Gor'kij ma attivo a Leningrado, si richiama alle esperienze della FEKS e delle avanguardie storiche degli anni Venti, ricuperate in ricerche sperimentali assai stimate dai colleghi ma che sinora sono apparse più convincenti nei corto e mediometraggi con le loro commistioni di documento e *fiction* (esempio: il suggestivo *Elegja*, Elegia, 1986, su Šaljapin, il grande cantante lirico del primo '900 e attore nel *Don Chisciotte* di Pabst) che nel più che discutibile *Skorbnoe bešcuvstvie* (Un triste torpore, 1986), versione confusa di *Casa cuo-*

reinfranto di Shaw nella sua presunzione combinatoria, citazionale, parodica, tra cinegiornali della prima guerra mondiale e rappresentazione di una borghesia decadente chiusa in una villa liberty, tra simbolici Zeppelin e interventi diretti dell'autore. Ma Sokurov aveva già al suo attivo un osteggiato *Odinokij golos čeloveka* (La voce solitaria dell'uomo, 1978) che, ispirato allo stesso racconto di Platonov, *Il fiume Potudan*, da cui Končalovskij ha tratto senza citarlo *Maria's lovers*, è un poemetto di dolore esistenziale — il ritorno a casa di un reduce in un villaggio di dopo la rivoluzione e il suo amore impossibile — e di un ostinato formalismo antinarrativo e antipsicologico sino a farsi ermetico. Sempre alla Lenfilm, l'ucraino Konstantin Lopušanskij (n. 1947) ha dato con *Pis'ma mertvogo čeloveka* (*Quell'ultimo giorno*, 1986) forse il film più sconvolgente che mai sia stato realizzato sul tema del «giorno dopo», di una fantascienza divenuta premonizione, essendo uscito un mese prima di Cernobyl. Nel sotterraneo di un museo, dopo un'esplosione atomica forse accidentale, uno scienziato, un «uomo morto», scrive al figlio disperso, presta le cure alla moglie morente e, dopo rare incursioni nell'orrore della devastazione e della clandestinità, si lascia morire. In un finale inutilmente didascalico e di speranza, un gruppo di bambini, per cui l'uomo aveva costruito un albero di Natale, abbandona il rifugio e s'inoltra in una landa ghiacciata, alla ricerca di qualcosa che forse non c'è più. Calato in un'allucinata monocromia, è l'opera di un visionario che sa restituire in forma originale la lezione di Tarkovskij di cui fu assistente in *Stalker* e che sembra il cineasta che più ha fatto scuola fra i giovani cineasti sovietici. È una cantata funebre — era già il tema del suo mediometraggio di diploma, *Solo* (Assolo, 1980) in cui l'orchestra sinfonica della radio si riunisce per un'ultima esecuzione in una Leningrado in guerra, città assediata di morti e di rovine — sul crepuscolo di una civiltà, percorsa da una forte carica morale cristiana-tolstojana. Protagonista è Rolan Bykov il cui *Čučelo* (Lo spaventapasseri, 1983) sul difficile inserimento scolastico di un bambino handicappato, è rimasto per anni bloccato. Influenzati da Tarkovskij nel senso di una rigorista ricerca dell'autenticità personale con sfumature tragiche e mistiche più o meno accentuate, sono anche i moscoviti Ivan Dychovicnyi (1947) e Aleksandr Kaidanovskij (1946). Il primo è autore di originali

ed eterodossi mediometraggi, tra cui un'allusiva e penetrante trascrizione di un racconto di uno scrittore tuttora in disgrazia come Isaak Babel', *Elija Isakovič i Margarita Prokof'evna* (Elia I. e M.P., 1981), e l'iperrealista e muto *Ispytatel'* (Il collaudatore, 1984) che «cita», rifà il monumentalismo burocratico dell'epoca e del cinema staliniani. Il secondo, già attore in *Stalker*, dopo un labirintico, ossessivo mediometraggio da Borges, *Sad* (Il giardino, 1983), ha reso con sentita e soltanto a tratti prevedibile intensità interiore e formale il racconto di Tolstoj *La morte di Ivan Il'ič* in *Prostaja smert* (Una semplice morte, 1987), descrizione dell'esperienza della morte come riflessione sul senso della vita. Altri giovani autori operano nelle repubbliche minori, come il documentarista lettone Jurij Podneks con le sue crude, anticonformiste, inchieste sui giovani in rotta con i valori costituiti (lavoro, comportamenti sociali), tentati dall'irregolarità (droga, bande giovanili) e distrutti dal loro Vietnam, la guerra in Afghanistan, inchieste che hanno fatto sensazione, come i georgiani Babluani, Cocheli, Cabadze, Nana Džordžadze, di cui si parlerà in quella sede.

Il cinema nelle repubbliche minori

Durante la guerra, gli studi cinematografici di Mosca e Leningrado, di Odessa o Minsk vennero abbandonati (e furono spesso rasi al suolo dai bombardamenti tedeschi) e la produzione della Mosfilm e della Lenfilm fu trasferita ad Alma Ata (Kazakhstan) e a Taškent (Uzbekistan), mentre quella di Kijev e Odessa trovò rifugio a Frunze (Kirghizistan), Djušanbe (Tadžikistan) e Ašhabad (Turkmenistan). A guerra finita, questi studi velocemente potenziati o sorti dal nulla restarono pressoché inattivi, si era in anni di rigori staliniani e di produzione ridottissima. Tra il '46 e il '54 vennero girati solo dieci lungometraggi in Georgia, otto in Uzbekistan, sei in Bielorussia, tre in Armenia e in Kazakhstan, uno in Azerbaigian. Ma si erano creati scambi e influenze produttive. Molti giovani andarono a studiare cinema a Mosca, VGIK, la sola scuola di cinema fino al 1974, anno in cui fu fondata quella di Tbilisi (Georgia), e molti registi russi vennero nelle repubbliche minori a girarvi dei film, secondo una tradizione peraltro lontana. In ordine di tempo, gli ultimi studi a nascere furono quelli moldavi, nel 1954.

Il rapporto che lega queste cinematografie, che hanno visto la loro fioritura nel periodo chruščëviano e sono in continua crescita, a quella della «vecchia Russia» è diversificato e complesso, ma il rispetto delle culture locali e, entro certi limiti, di una loro autonomia espressiva è piuttosto grande, e permette se non altro lo sviluppo di contraddizioni proprie e di tentativi propri di risolverle. Questo vale in particolare per le repubbliche centro-asiatiche, la cui produzione si è dimostrata in questi vent'anni la più vitale e originale, quasi un territorio di sperimentazione e innovazione dove tutto era da inventare e da costruire. Inoltre vi agiscono elementi diversi. Alcune di esse risentono l'influenza della cultura araba, priva di tradizioni pittoriche mentre è invece ricca di tradizioni decorative raffinatissime, vi si consuma, inoltre, un gran numero di film egiziani o indiani, melodrammi musicali o film d'avventure che hanno influito sul gusto del pubblico e offerto modelli per la produzione più corriva. È significativa, infine, la presenza di uno scrittore come Čingiz Ajtmatov, quasi l'inventore della moderna letteratura kirghisa e attivo anche come sceneggiatore. Non è strano che sia stato così spesso adattato dai cineasti di tutta l'area centro-asiatica (e, a volte, anche da moscoviti) e abbia influito sui suoi modelli narrativi, sulla scelta degli argomenti e sulla loro lettura.

In campo cinematografico, sulla cultura locale si innestano modelli derivati per buona parte dal cinema epico-populista d'ambiente contadino e pastorale (Dovženko, Donskoj, Savčenko, Šengelaja padre), ma esso ha forse maggior peso nelle repubbliche caucasiche che non qui; saranno invece il russo Michalkov-Končalovskij con *Il primo maestro*, girato in Kirghisia, e l'armeno Paradžanov con *Teni zabytich predkov* (Le ombre degli avi dimenticati), girato presso una minoranza ucraina, a fornire esempi più recenti e a favorire un nuovo slancio delle cinematografie centro-asiatiche: un ritorno a temi epici, ma in chiave di storia locale e rispetto della sua cultura, e sull'altro versante una visionarietà che fa leva sul folclore e sulle più antiche tradizioni, anche religiose. È un cinema, in entrambi i casi, che trova nell'etnografia il suo punto di forza, la sua leva. E questo vale sia per le nazioni dell'area caucasica (Georgia, Armenia, Azerbaigian) sia, in

forme più incerte, per quelle dell'Asia centrale. È dalla prima che è sorto uno dei maggiori poeti del cinema sovietico degli anni Settanta, Sergej Paradžanov, certo il più «maledetto».[1]

Sergej Paradžanov

Le tribolazioni di Paradžanov sembrano infine terminate, e così la sua impossibilità di girare. Comunque, i suoi due primi film sono tra i più belli del cinema sovietico, e hanno fatto scuola per i giovani registi delle repubbliche minori.

Il suo «caso» è emblematico ed estremo, e conviene riferirne con attenzione. Armeno (Tbilisi 1924), allievo del locale conservatorio di canto, emigra a Mosca durante la guerra e segue i corsi di cinema di Savčenko. Autore di due cortometraggi — *Andriech* (id., 1956) in collaborazione con Jakov Bazeljan, da un racconto del moldavo Emiljan Bukov, e *Pervyj paren'* (Il primo ragazzo, 1958) sull'educazione sportiva dei giovani — è inviato a Kiev come aiutoregista e nel '65, in occasione delle celebrazioni per il centenario dello scrittore ucraino Michail Kocjubinskij, gli viene approvato un progetto, in apparenza modesto, di adattamento per lo schermo di un racconto-leggenda di questi. Sarà *Teni zabytich predkov* (Le ombre degli avi dimenticati), una rivelazione. Il «genere» cui si riferiva, già affermato e che aveva avuto lontani antecedenti in Dovženko e più vicini in Donskoj, era quello della perlustrazione antropologica del folclore nazionale minore (in questo caso quello dei gutzul, una minoranza dei Carpazi), ma Paradžanov l'affrontò con visionaria potenza, ponendovi al centro una storia d'amore sfrenata in un eros dilagante e morboso, continuamente travolta da sogni e incubi, e da un oscuro senso di fatalità e di morte e dal panico rapporto con una natura misteriosa che interpretano maghi e stregoni. Al fantastico si allea in Paradžanov l'accentuazione di una religiosità primitiva, pre-cristiana, mitica. Le acrobazie della macchina da presa e la straordinaria fotografia di Jurij Il'enko (che ricorreva al viraggio per accentuare i sentimenti dei protagonisti o per provocare il sentimento dello spettatore) erano di un formalismo esacerbato e vertiginoso. Il risultato, sarabanda delirante, film dell'eccesso, non poteva piacere, e fu visto solo all'estero in più festival e in rare distribuzioni.

1 I titoli dei film delle repubbliche sovietiche non russe sono purtroppo reperibili nella versione russa e non in quella originale della lingua nazionale della repubblica in cui sono stati prodotti.

Nel '68 Paradžanov rientrò in Armenia e firmò un appello per la liberazione di alcuni intellettuali ucraini. Poté dirigere però il suo secondo film, *Sayat Nova* (noto anche come *Cvet granata*, Il colore della melagrana), ispirato alla vita di un poeta armeno del XVIII secolo (che aveva scritto: «Ci sono giochi crudeli, mia sola arma è il canto»), Aru Sujadin.

È un film quasi muto, dove si sussurrano in più lingue minori o arcaiche versi preghiere lamenti invocazioni. È un film quasi statico: non ha soggetto e non ha progressione, ma si lancia in libere associazioni visive e sonore, musicali, che si riprendono e inseguono, quasi casualmente, come una libera sinfonia sonoro-visiva di fascino inesausto. È un film di immagini rubate a vecchi manoscritti e decorazioni, agli oggetti antichi e nuovi, di uso quotidiano (tappeti o vasi, strumenti musicali o stoffe) e rituale. Secondo l'armeno A. Ter Minassian: «può leggersi come un libro di storia, può sfogliarsi come un libro di immagini sorte dalla memoria collettiva degli armeni. Il ritmo statico e la frontalità della composizione, lo schermo diviso in piani verticali e orizzontali, lo scatto dei colori, quei movimenti come sospesi, quegli occhi immensi in cui affiora l'anima degli attori rinviano alle miniature e agli affreschi delle chiese armene, ricordano i bassorilievi del monastero di Aghtamar i cui santi e angeli, dalle palme aperte, vi seguono col loro sguardo di pietra. [...] *Sayat Nova* è anche, oltre tutte le possibili intenzioni dell'autore, il più forte manifesto patriottico armeno».

Monaci, angeli, poeti, contadini, bambini, donne, cupole, chiese, sepolcri, tuniche, occhi, bocche, corpi, frutti, fiori, nuvole, sangue, mobili, libri — un formidabile repertorio di immagini, secondo esili e presto abbandonati spunti narrativi, o semplicemente secondo accordi e associazioni di colori e di trame, di musiche e di cieli, scorre sotto i nostri sguardi, accesi come quello del regista dal mistico furore della poesia.

Con *Sayat Nova* Paradžanov ha dato l'opera più originale delle cinematografie minori e forse di tutto il cinema sovietico degli anni Settanta. Il film fu ritirato dalle autorità, accusato di gratuito estetismo, rimontato e ridotto da Jutkevič in

capitoli distinti. Intanto, nello stesso '69, Paradžanov firmava un altro appello contro la persecuzione degli intellettuali ucraini, e nel '71 fu costretto ad abbandonare la lavorazione di un documentario sugli affreschi di Kiev e la storia della città attraverso le sue cattedrali, il cui progetto fu giudicato antisovietico. Paradžanov è costretto al silenzio e nel '74, mentre sta preparando assieme a Viktor Šklovskij un adattamento delle fiabe di Andersen, è arrestato, accusato di omosessualità, di commercio e furto di oggetti d'arte, di traffico di valuta, e condannato a cinque anni di campo di lavoro. È stato liberato nel '77 dopo una vasta mobilitazione internazionale in suo favore, poi però sottoposto ad altri processi. Soltanto nell'84 è tornato a lavorare con *Legenda o Suramskoj kreposti* (La leggenda della fortezza di Suram). Al centro c'è ancora una leggenda, ma questa volta georgiana, a conferma di quell'intrico di culture caucasiche che costituisce la sostanza viva e «attuale» del suo cinema, ed è una leggenda di nazionalismo e di sacrificio: la fortezza è eretta per difendere la patria georgiana dai nemici, ma non si reggerà in piedi se un guerriero «puro» di cuore non si farà murare vivo in essa. Ma soprattutto Paradžanov continua a procedere per visioni, a negare il racconto lineare, invece di continuo spezzato in brevi scene, in «quadri», negato in un'ansia iconografica, visiva, ai limiti di una rarefatta astrazione e a rischio di essere maniera di se stessa, eppure con momenti di solenne bellezza di folclore e di favola, di natura e di rito, di oggetti simbolici e di animali stilizzati, di guerrieri e cieche-veggenti, all'interno di una «discontinuità» (questa volta anche di risultati espressivi) aperta a tante letture metaforiche e ai miti e alle riscoperte di una cultura non sepolta nel tempo.

In Georgia

La meridionale Georgia (capitale Tbilisi, cinque milioni di abitanti, settantamila km^2), tra Caucaso e Mar Nero e già ai confini della Turchia, è la nazione più produttiva (una decina di film all'anno) e con la tradizione cinematografica più ricca, avendo avuto pionieri dell'interesse di un Nikolaj Šengelaja, autore del non dimenticato *Eliso* (id., 1928), morto nel 1943; di Ivan Perestiani, di Amo Bek-Nazarov, e più tardi del favorito di Stalin, Michail Čiaureli. Era la regione natale di Stalin, ed è dovuto forse anche a questo lo sviluppo intenso di una cinematografia attrezzata e attivissima. Ha dato a Mosca registi come Michail Kalatozov (vero nome: Kalatozišvili), Marlen Chuciev e Georgij Danelija, che furono tra gli artefici del rinnovamento del cinema sovietico sotto Chruščëv, e Danelija è tornato in patria per dirigere nel '69 una commedia del tutto «georgiana», *Ne gorjuj!* (Non te la prendere), piena di canti e tavolate.

I suoi registi hanno studiato quasi tutti al VGIK moscovita, e alcuni come Čcheidze e Abuladze, che per primi assicurarono, nella continuità, un nuovo slancio al loro cinema nazionale, sono divenuti rapidamente i portavoce della politica moscovita, i mediatori privilegiati tra interessi sovietici e interessi georgiani. Debuttarono assieme con documentari e nel '55 con un mediometraggio, *Lurdža Magdany* (L'asino di Magdana), che riferiva le disgrazie di un asinello al tempo degli zar con una simpatica verve. Čcheidze (n. 1926) ha poi diretto da solo *Naš dvor* (Il nostro cortile, 1957), di colorito e quasi neorealistico bozzettismo meridionale, il retorico *Padre del soldato* (1965) di cui si salvavano in parte gli inizi aneddotici, e pochi altri film, poiché è soprattutto occupato nella direzione degli studi di Tbilisi, la Gruzija-film.

I film di Tengiz Abuladze (n. 1924) sono più vari: *Ja, babuška, Iliko i Illarion* (Io, la nonna, Iliko e Illarion, 1963) influenzò molti registi degli anni seguenti, coi suoi toni da commedia contadina e la descrizione accurata dei rapporti non sempre semplici tra città e campagna; *Mol'ba* (La supplica, 1967) è considerato il suo miglior film, intreccio di storie di tono leggendario e di temi primari, rituali, tragici, ispirato all'opera del poeta nazionale Važa Pšavela, le cui riflessioni legano i racconti, scandiscono il ritmo di questo film austero e possente nel suo tono quotidiano e allegorico, nella sua poesia arcaica e simbolica, nel suo preziosismo figurativo; *Ozerel'e dlja moej ljubimoj* (Una collana per il mio amore, 1971) era meno rigoroso, fiaba di una vivacità pittoresca e picaresca non sempre convincente e sincera; *Drevo želanija* (L'albero dei desideri, 1977), imperniato su un bel personaggio femminile in un villaggio pre-rivoluzione e su un tragico amore assoluto tra adolescenti, piacque molto a molti e fu criticato da pochi, che videro nella sua perfezione pittorica,

nel suo soggetto e nel suo uso congelato del colore locale un esercizio di sterile magistero formale, e in qualche modo un modello alternativo alla ricchezza sregolata di *Sayat Nova* e *Pirosmani*. Il film costituiva la seconda parte di una trilogia sui «colpevoli senza colpa», come la definisce il regista, sulle vittime dell'intolleranza religiosa o sociale, della tirannia. *Mol'ba* ne era la prima parte, *Pokajanije* (Pentimento, 1986) ne sarà l'ultima, e clamorosa, un film durissimo sullo stalinismo, sulle migliaia di uomini innocenti sacrificati dal terrore istituzionale.

Più anziano di Čcheidze e Abuladze, Šota Managadze (1903-1977), debuttante nel 1945, ha saputo aggiornarsi con alcune fresche opere degli anni Sessanta. Più tardi ha fatto debuttare al suo fianco il figlio Nodar; il loro maggior successo è stato *Teplo tvoik ruk* (Il calore delle tue mani, 1971), vita di una contadina di spalle robuste, dalla prima guerra mondiale ai nostri tempi. Numerosi furono i debutti nei primi anni Sessanta. Michail Kobakhidze (n. 1939), un regista di cui si sono poi perse le tracce, propose mediometraggi curiosi e di perfetta tenuta, con modi da cinema muto: *Svadba* (Le nozze, 1964) era il sogno di un innamorato timido e sfortunato; *Zontik* (L'ombrello, 1967) mostrava le peripezie aeree di un ombrello dal cui punto di vista si scrutava il mondo sottostante. Merab Kokočašvili, autore di uno dei tre episodi del collettivo *Stranicy proślogo* (Pagine del passato, 1964; gli altri erano dei fratelli Šengelaja), si segnalò con *Bol'šaja zelenaja dolina* (La grande valle verde, 1967), racconto della vita di un pastore e del figlio, che si faceva analisi sensibile di un conflitto di generazioni e di civiltà. Lana Gogoberidze (n. 1928), traduttrice e studiosa di poesia moderna, esordì nel '62 e ha diretto diversi film di tono più intellettuale, con lo sguardo attento alla produzione di Mosca. Forse per questo sono meno interessanti che quelli di autori dichiaratamente regionali, con l'eccezione forse di *Kogda zacvel mindal'* (Quando fiorisce il mandorlo, 1972), aspro ritratto di famiglia «borghese», e certamente di *Neskol'ko intervju po ličnym voprosam* (Alcune interviste su problemi personali, 1978) che sembrò coraggioso e originale, ma su un versante appunto intellettuale e moscovita e ai margini del cinema verità e fu apprezzato soprattutto a Mosca. Ma nello stesso genere era ben più coraggioso il kirghiso Gerštejn. Meno significative sono le

opere di *genere* di Nana Mčedlidze — esile e grazioso è *Pervaja lastočka* (La prima rondine, 1975), sul calcio delle origini a Odessa — e Otar Abesadze; ma negli stessi anni debuttarono anche i già ricordati fratelli Šengelaja.

El'dar è il più anziano (n. 1933) e sceneggia d'abitudine i suoi film con uno scrittore di grande talento, Revaz Gabriadze. *Belij karavan* (La carovana bianca, 1962), mediometraggio codiretto con Tamaz Meliava e sua prima opera davvero significativa, era una storia di transumanza e di montagne, drammatica e patetica, che dimostrava un notevolissimo senso del movimento e dello spazio. Seguì uno degli episodi di *Stranicy prošlogo*, *Mikela*, vicenda tragica e stregata di un pastore ossessionato dalla morte dei figli. *Neobyknovennaja vystavka* (Un'esposizione straordinaria, 1968), scritto da Gabriadze, è una squisita commedia su uno scultore di talento che è costretto a passar la vita scolpendo pietre tombali, offrendo il pretesto a belle punte satiriche; e alla commedia è tornato per *Čudaki* (Tipi strambi, 1974), altrettanto svelta e colorita. El'dar Šengelaja ha dimostrato un notevole talento, ma è sembrato a volte un po' preoccupato, forse, di affermare uno stile controllato e sereno e di non andar mai troppo oltre, neanche nella satira. In *Mačecha Samanišvili* (La matrigna di Samanišvili, 1978) questi ritegni sono più forti, e il film è meno vivo, divertente nella sua comicità popolaresca, nel racconto dello strano e maniacale viaggio di un nobile dissestato alla ricerca di una moglie per il vecchio padre, e assolutamente sterile per non dover dividere le scarse terre, ma nel suo impasto etnologico e figurativo appare ormai un po' convenzionale. Questi ritegni se li è scrollati di dosso in *Golubye gory* (Montagne blu, 1984), satira definitiva dell'immobilismo di una burocrazia intellettuale. Le vicissitudini del manoscritto del titolo all'interno di una grande casa editrice, dove le stagioni passano (il film è diviso in quattro *tempi*) ma i discorsi sono sempre gli stessi, i redattori sono «assenti» e tutto è «naturalmente» rinviato, sinché nell'epilogo lo stesso palazzo crolla ma solo perché tutto continui come prima in una nuova moderna sede, sono raccontate con un gusto irresistibile di tipi e situazioni stralunate, «georgiane», e soprattutto con un'arte della ripetizione che sottende un sottile gioco di variazioni e una *libertà* non immemore di Ioseliani.

Georgij Šengelaja

Come il fratello El'dar, Georgij (n. 1937) è anche attore (per Čcheidze, per Čiaureli di cui ha sposato la figlia, nota attrice, e per altri) e ha debuttato con un semi-documentario retto da un esile soggetto, meglio: dalla presenza di un osservatore esterno e intellettuale, attraverso il cui sguardo s'assisteva a una festa religiosa annuale tenuta in occasione delle vendemmie presso la cattedrale di Alaverdi. Si intitolava *Alaverdoba* (1962), era splendido, mostrando qualità eccezionali in un esordio, oltre che un interesse e un rispetto per gli aspetti religiosi della cultura popolare che non fu ben visto in alto loco. Il suo episodio di *Stranicy prošlogo*, *Nagrada* (La ricompensa), era di gran lunga il più interessante dei tre, per i suoi risvolti psicologici e il suo non scontato tema «letterario» (nel 1905, un soldato uccide per caso un operaio durante una rissa e ha per questo un premio; preso dal rimorso vuol dare i soldi alla madre del morto, che lo scaccia, e lui getta l'arma fuggendo sulle montagne). Se poi il suo primo lungometraggio, *On ubivat' ne chotel* (Non voleva uccidere, 1967) non era più di un tentativo non entusiasmante di narrare la vita contemporanea, *Pirosmani* (1969, distribuito nel '71) sarà il suo capolavoro.

Pirosmani, diminutivo familiare di Niko Pirosmanišvili, era un pittore georgiano morto di stenti nel '18, una sorta di doganiere Rousseau profondamente radicato nell'humus popolare georgiano. Šengelaja preparò la lavorazione del film con tre anni di ricerche, e ne fece infine un'opera straordinariamente lontana da ciò che ci si potrebbe aspettare dalla biografia di un artista. Ne fece una testimonianza in cui sono inscindibili la riflessione sulle condizioni dell'artista nella società e sulla nascita e la necessità stessa dell'arte, sul rapporto tra l'artista e il suo contesto naturale e sociale e il suo carattere di «diverso» che nessuna società può ricuperare. Fece muovere il personaggio, con l'uso di obiettivi che appiattivano l'immagine come alla bidimensionalità della pittura, in un «paesaggio» senza prospettiva che è in definitiva quello dei suoi quadri, in uno scambio continuo tra vita reale e vita rappresentata, in cui la prima a poco a poco si dissolve nella definitività senza tempo della creazione artistica.

Il film procede per brevi blocchi quasi autonomi, senza

progressioni definite, con un rispetto rigoroso dell'ambiente che fa rivivere, con un uso distanziante di silenzi e di ellissi, e conquista alla fine una poesia che lo schermo georgiano e non solo georgiano non è abituato a conoscere, estranea al pittoresco e al decorativo, ma di una densa semplicità quasi concettuale. Coi film di Ioseliani, è uno dei capolavori indiscussi di questa cinematografia negli anni del dopoguerra.

Pirosmani aveva un grande protagonista, Avtandil Varazil. Tbilisi ne era l'altro, una città di vecchi caffè, di vicoli e osterie rumorosi, di notti limpide, di luci contrastate, di angoli netti. È la tela di fondo anche del successivo film di Šengelaja, dedicato a uno dei suoi più antichi quartieri, *Melodii Verijskogo kvartala* (Melodie del quartiere di Verij, 1973), un film di rumore e di musica che non vorrebbe concedere al pittoresco ma che non riesce a definire un suo stile, un tentativo di cinema popolare non del tutto risolto ma certo ambizioso, come in tutt'altro modo sarà *Pridi v doliny vinograda* (Vieni nella valle dell'uva, 1977). Per questo film è tornato alla recitazione, e ha cercato anche qui una strada che lo distinguesse dalle correnti già manieristiche del cinema georgiano (compresi i film del fratello), affrontando di petto un argomento scabroso, «politico» — la costruzione di un canale agricolo — che però assomiglia solo nei temi al cinema mosco-leningradese detto «di produzione», disperso invece in temi e approcci *personali*, di un individualismo senza collettività. Šengelaja batte terreni difficili, non s'accontenta, rifiuta il facile folclore, e l'euforia o la contemplazione estetica. Dopo un altro film «minore», quasi di mestiere, *Devuška so švejnoj mašinoj* (La ragazza con la macchina per cucire, 1980), ha così finito per darci un'altra sorpresa, diversa — ma non troppo, nel gusto dei paesaggi e degli ambienti di un preciso passato georgiano — e non indegna del suo *Pirosmani*: *Putešestvie molodogo kompozitora* (Il viaggio di un giovane compositore, 1985). È ancora un'immersione nella propria terra, un viaggio misterioso e beffardo, quello di un ricercatore di canti popolari nelle campagne del 1908 di un dopo-rivoluzione fallita, scambiato per l'emissario dell'organizzazione segreta della resistenza sino a farsi involontario tramite della repressione zarista e dell'arresto dei rivoluzionari. Raccontato con grande esattezza e maestria e attenzione ai personaggi dei ribelli, della gente, vitale ma non negli scontati

modi *vitalistici* della retorica georgiana, è un paradosso *innocente* e corrosivo, un paradosso che è a lungo quello di un oscuro percorso borgesiano, ma che alla fine si rivela quello di un'intellighenzia drammaticamente estranea al reale e di una Storia grottesca nella sua contiguità di assurdo e tragico.

Otar Ioseliani

Ioseliani lamenta il progressivo imborghesimento dei suoi connazionali, l'aggressività-passività dei russi, la commercializzazione della produzione cinematografica e, più latamente, la perdita nella vita delle cose di maggior valore, di quelle che la rendono vivibile e godibile: il disinteresse per il denaro, l'amore e l'amicizia, la libertà di gestire a proprio comodo le proprie giornate, la natura e la musica, le bevute in compagnia... Non è fatto, dunque, per entusiasmare i burocrati moscoviti (e neanche quelli georgiani) e si trova vieppiù isolato anche rispetto al *suo* pubblico privilegiato, quello dei connazionali — che cercano anch'essi dal cinema non l'espressione della propria cultura ma la sua folclorizzazione, e il dramma e la commedia, e i sentimenti consolatori e falsificati. Non ha avuto vita facile, e continua a non averla.

Ha studiato musica a Tbilisi, sua città natale (1934), poi matematica e meccanica a Mosca, ma passando al VGIK per laurearvisi nel '61. Il suo saggio di diploma è un documentario d'ambiente georgiano, *Čugun* (La ghisa, 1964), che fu notato e apprezzato per primo da Sadoul ed è singolare per il suo sguardo sulla fonderia così arguto e «diverso» dall'epopea del lavoro. Aveva, però, già girato nel '61 il suo primo film, *Aprel'* (Aprile), bloccato chissà perché dalla burocrazia. Per la delusione aveva abbandonato il cinema e si era fatto operaio e poi marinaio, ma al cinema e al lungometraggio era tornato con *Listopad* (La caduta delle foglie, 1966), il film che lo rivelò da Cannes, due anni dopo, alla critica occidentale.

Il soggetto di *Aprel'* ha curiosissime concordanze con il romanzo di debutto di Georges Perec (francese d'origine ebraico-mitteleuropea), *Le cose*: una coppia felice in una casa nuova, e poi con l'arrivo dei mobili e degli oggetti il loro amore che muore. Non piaceva forse ai «dirigenti» che vi mostrasse gli effetti-lebbra del consumo? Pochi, comunque, l'hanno visto. *Listopad* comincia con documentaristiche scene di vendemmia e narra di due ragazzi diplomati in enologia, al loro ingresso in una cooperativa agricola e nella vita. Niko, il protagonista, si dà da fare, e si confronta con i soliti burocrati, con le ragazze, con poco simpatici turisti russi, con l'amico più «furbo» di lui, con la poca voglia di lavorare dei contadini della cooperativa e con i loro piccoli intrighi. La sceneggiatura è precisa, eppure il «senso di realtà» assoluto. Si pensa al Renoir degli anni Trenta (nei film successivi, anche per i contenuti meno ricuperabili, si pensa piuttosto a Vigo, e di Vigo Ioseliani si è dichiarato un entusiasta). Come eroe positivo, però, Niko non vale molto, e ancor meno vale Guja, il musicista di *Žil pevčij drozd* (*C'era una volta un merlo canterino*, 1971), disponibile, un po' imbranato, pelandrone, eterno ritardatario che dimentica perfino gli appuntamenti con le ragazze che corteggia, pronto alla comitiva e alle bevute e al canto e al chiasso. Un giorno attraversa distratto una strada e un autobus gli piomba addosso. Morirà, non morirà? Non lo sappiamo, ma si spera, col regista, che non muoiano persone di questo genere, «strani» amatori della vita. Il film fu mostrato al pubblico per la prima volta a Cannes nel '74. Con il suo ritmo sotterraneo e perfetto, la simpatia del protagonista (una cicala in un mondo di formiche, ma di formiche sempre più egoiste e sempre meno preoccupate, oltre alle dichiarazioni di comodo, del «collettivo») resta negli occhi e nelle orecchie come una delle più disinvolte e «naturali» riuscite del cinema del suo tempo.

Pastoral' (Pastorale, 1976) non ha neanche un personaggio, una progressione drammatica, una storia. Film «orizzontale» e apertissimo, di tocchi successivi, lineari, senza acuti e senza messaggi. Cinque musicisti si recano in un paese di campagna per provare e riposarsi. Una ragazza s'innamora della loro musica e di uno di loro. Il villaggio vive dei suoi piccoli lavori e traffici e delle sue riunioni serali d'osteria. I musicisti ripartono. Alla ragazza resta un disco, la musica. In questa semplicità c'è però una critica implicita: i musicisti eseguono la loro musica e i contadini i loro lavori senza amore; sono due aspetti diversi, infine, di un atteggiamento che è già piccolo-borghese. «Costruito in forma musicale attorno a due temi, quello degli incontri e quello degli addii», privo del tutto di punti di forza, ricco più di rumori che di

dialoghi (detti peraltro in una lingua che pochi georgiani comprendono, e nessun altro), girato nel consueto bianco e nero (perché «il bianco e nero è più astratto del colore»), interpretato da non professionisti, montato con una perizia che resta per fortuna invisibile, *Pastoral'* era stato presentato da Ioseliani ai burocrati come «un film sulla psicologia dei piccolo-borghesi che ci ostacolano la vita nella nostra lotta per la costruzione di un uomo nuovo. E nessuno ha sorriso, tutti erano serissimi, e così mi hanno dato l'autorizzazione a girare». La prima parte del discorso è però esatta: è un film su una incipiente piccola-borghesia che corrode non «l'uomo nuovo», ma «l'uomo vecchio» che sapeva vivere.

Ha detto ancora Ioseliani: «Non sono Dio né un demiurgo. Quel che voglio è fissare la mia felicità o la mia tenerezza sullo schermo per trasmetterle agli altri. È il solo atteggiamento che non sia aggressivo. Non voglio insegnare alla gente come deve vivere. Ciascuno è nato per bere il bicchiere della sua vita». E ancora: «Ho scoperto le regole della mia arte: dev'essere come la vita. Credo che ricreare la realtà significhi conservare nella memoria qualcosa che ha molta importanza per se stessi e che si giudica necessario comunicare allo spettatore dialogando con lui». L'«uomo vecchio», ma che sa vivere e amare la vita, è lui, Ioseliani, un «merlo canterino» che dopo *Pastoral'* ha potuto soltanto scrivere film per altri, ma che, ne siamo certi, oltre il cinema, sa trovare altri modi per cantare le «vecchie» canzoni.

Andato a girare in Francia, è ritornato alle sue radici documentaristiche (e alla grande tradizione del documentarismo russo) e a un altro mondo rurale, quello basco, riscoperto nel suo paesaggio, nei suoi lavori e nei suoi riti: nelle sue forme di vita, con *Euskadi* (1982). Era più che mai un documento aperto, di una realtà che parlava da sé seppure in una lingua arcaica, di suoni incomprensibili e non tradotti. E *Les favoris de la lune* (*I favoriti della luna*, 1984), appunto sui ladri secondo i versi di Shakespeare, è un labirintico, inafferrabile e intrigante film sulla vita, un libero e fittissimo intrecciarsi, un po' alla maniera degli ultimi Buñuel, di destini in cui volteggiano i sentimenti e gli oggetti, gioielli, porcellane, quadri che, in una Parigi di «folli», di affaristi e cospiratori, di poliziotti e furfanti e cantanti rock e donne adultere, sono venduti, offerti, dissipati, distrutti, rubati, rivenduti, che

buone e cattive azioni fanno passare di mano in mano. Ioseliani dice che si tratta dell'infinita disgrazia di essere ricchi: i suoi ladri in fondo sono onesti perché, tirate le somme, fanno il loro mestiere, mentre gli altri, i possidenti dimenticano che i loro beni sono fondati sulle disgrazie altrui. È una sarabanda, però, che alla fine coinvolge tutti, un gran gioco delle parti basato sul valore di scambio e non d'uso delle cose e dei rapporti, su ruolizzazioni fasulle e interscambiabili. Il tutto concertato come un quartetto d'archi, sotto il segno della leggerezza, di una negligente e beffarda felicità, come di chi tiri le fila con maturità di visione e distacco dal non-senso di un mondo (quello occidentale? soltanto quello?), ma anche con malinconica sensazione di sconfitta, poiché ben sa che i favoriti della luna sono sempre meno.

Abuladze e l'ultima ondata

Pokajanije (Penitenza, 1986) è diventato, come si è visto, il film-simbolo della *glasnost* gorbačëviana, uno di quei rari film che, al di là del loro valore artistico, diventano *casi* politico-sociali, incidono a fondo sulla coscienza civile di un popolo, ne toccano drammi, dolori, rimorsi aperti. Abuladze lo inizia a realizzare nell'84, nell'epoca di Andropov, sostenuto dal segretario del partito in Georgia, Ševardnadze, oggi ministro degli Esteri, e per sfuggire al controllo del Goskino, il film viene fatto passare come commissionato dalla televisione. Finito quando al potere è salito Cernenko, esce solo due anni dopo. Un successo che non ha pari nella storia del cinema: tre milioni di spettatori nella sola Mosca, una distribuzione in oltre mille copie in tutta l'Unione Sovietica. È una favola grottesca che si svolge in un'epoca senza tempo, di auto scortate da cavalieri medioevali, e in un paese innominato dove le case, le chiese, i costumi, le facce sono della Georgia, la patria di Stalin. Comincia con i funerali solenni di Varlan Aravidze, un despota molto popolare (è Avtandil Mamharadze, bravissimo nella doppia parte del dittatore e del figlio). Ma il cadavere viene sistematicamente riesumato di nascosto e ricompare una, due, tre volte nel giardino della sua villa, come un passato che non si può seppellire. L'autrice del sacrilegio è una donna. Al processo viene ricostruita la

storia di Varlan: quella di un mostro terribile. Ha la corporatura di Stalin, gli occhialetti di Berija, i baffetti di Hitler, la camicia nera e il balcone di Mussolini, la tetra prosopopea di Franco. Dietro la sua aria da «piccolo Padre», ha instaurato un clima di sospetto e di terrore: arresti, delazioni, deportazioni, stragi di massa. La donna, le cui accuse non possono essere controbattute, viene fatta passare per pazza; tornerà libera solo dopo che il nipote di Varlan si è atrocemente suicidato e suo padre è lui stesso a dissotterrare il cadavere e a gettarlo da una roccia, perché il mostro più non possa risorgere. Anche se il male che ha fatto difficilmente potrà essere cancellato, ricuperato, sembra dire nel finale il regista che pure ha avuto l'abilità di giocare a mezzo tra la critica *politica* e l'esorcismo collettivo di un male *storico*, chiuso, fissato nel passato, e in una certa misura metafisico. Parimenti, Abuladze ha sentito che per rievocare la tragedia e l'assurdità dello stalinismo doveva uscire dal realismo, praticando la mescolanza dei *generi*: satira, fantastico, sarcasmo, grottesco, buffoneria, realismo, dramma psicologico, simbolismo, omaggi a Chaplin (*Il grande dittatore*, naturalmente) e a Buñuel. Esteticamente parlando, *Pokajanije* non è un capolavoro e, data la sua struttura *impura*, disseminata di deformazioni espressionistiche difficili da controllare, forse non poteva esserlo. Ma ha senso parlare in termini estetici di un'opera che è un avvenimento senza precedenti nella lunga storia del cinema sovietico?

Negli anni Ottanta si sono imposti nomi nuovi che in una certa misura escono dagli schemi consueti vitalistico-folclorici. Aleksandr Rechviašvili (n. 1938) si innesta nell'altra tradizione cinematografica nazionale, quella dei film-parabola su una Georgia arcaica, in un tempo fermo, statico, basati su una poesia associativa e sulla composizione figurativa, un po' nella linea di *Mol'ba* di Abuladze. *Gruzinskaja chronika* XIX *veka* (Cronache georgiane del XIX secolo, 1979) e *Put' domoj* (La strada verso casa, 1981) sono apologhi di sofferenza e violenza di un passato ricreato in bianco e nero nella sua densità simbolica affascinante anche se non sempre controllata, cui si contrappone il colorato assurdo contemporaneo e urbano di *Stupen'* (La tappa, 1986) da cui fugge il protagonista, un giovane botanico, per andarsene a lavorare in un paese di montagna come maestro sul filo di una scelta morale

risentita — e non distaccata come in El'dar Šengelaja — nel suo moralismo. La personalità di autore più forte appare, però, quella di Iraklij Kvirikadze (n. 1939). Dapprima ha forzato sino all'*eccesso* il filone pittoresco, buffo, con *Gorodok Anara* (Il villaggio di Anara, 1977), incentrato su una mitica gara di bevitori di vino. Poi, ha raccontato con dolceamara eleganza la «morte di un sogno» nel notevolissimo *Plovec* (Il nuotatore, 1981, ma ricostruito nell'87 sulla base del negativo originale conservato, dice il regista, «nascosto nel frigorifero di casa»). Tre tempi di una famiglia di nuotatori di Batumi sul Mar Nero; padre, figlio, nipote e le loro imprese mortificate o tragiche; il 1913 zarista, il 1947 staliniano, l'oggi, tempo di una risentita memoria, suscitata da una troupe di cinematografari alla ricerca del colore locale. È una commedia originale e brillante, intessuta di uno stile *rétro* che usa creativamente materiali d'epoca, ma che di episodio in episodio (specie con il secondo in cui il figlio *scompare* dopo la ridicola denuncia di un campione rivale di essere un oppositore di Stalin, senza che neppure oggi se ne sia saputo più nulla) assume cadenze vieppiù polemiche di vicenda grottesca e aberrante.

Kvirikadze è anche l'autore della sceneggiatura di uno dei più interessanti debutti recenti, quello di Nana Džordžadze (n. 1950), a sua volta attrice in *Plovec: Robinzonada ili moj anglijskij deduška* (Robinsonata o il mio nonno inglese, 1986), che ha vinto la «Camera d'oro» a Cannes '87 e che è un eccentrico racconto di un inglese nella Georgia del 1920, «imperialista» innamorato di quella terra, ed è sapientemente costruito a più piani temporali e con i più disparati materiali. Ma forse ancor più di rilievo sono altre opere di esordio di giovani dell'ultima generazione: Goderdzi Cocheli (n. 1954) con *Velikij pochod za nevestoj* (La grande caccia alla fidanzata, 1985), storia di una grottesca e funerea guerra tra villaggi di montagna per vendicare un mancato matrimonio; Aleksandr Cabadze (n. 1956) il cui *Pjatno* (La macchia, 1985) è apparso a Giovanni Buttafava addirittura un «cupo, mirabile ritratto in nero, un *Accattone* georgiano»; Tejmuraz Babluani (n. 1948) che ha composto con il mediometraggio *Perelët vorob'ev* (Il volo dei passeri, 1980) un espressivo contrasto di tipi, un elegante millantatore e uno scontroso operaio, che si affrontano in un treno affollato e poi in una scazzottata in

una landa deserta, prima di *riconoscersi*, destinati allo stesso cantiere di lavoro, e ha poi dato un film storico, *Brat* (Fratello, 1982), che non conosciamo, ma che pare più normalizzato. Babluani è uno dei nomi su cui investe parecchio il nuovo corso, avendogli affidato una costosissima «commessa statale» per un film sugli anni Cinquanta staliniani in Georgia.

Ancora nel Caucaso

In Armenia (capitale Erevan, tre milioni di abitanti, 29.800 km²) il cinema aveva messo radici sin dal 1907, e poi con una ricca fioritura negli anni Venti. Pionieri: Amo Bek-Nazarian (poi Nazarov, 1892-1965), autore di commedie sperimentali e poi di classici melodrammi sociali e attivo anche in Georgia sino ai tardi anni Cinquanta, e Ivan Perestiani (1870-1959), georgiano ma operante sino alla soglia dei Quaranta anche in Armenia e Ucraina. Il capolavoro del cinema armeno, che oggi produce in media quattro film all'anno, è del '69 e ne è autore Paradžanov: *Sayat Nova*. Come si vede, i rapporti con Georgia e Ucraina sono sempre stati molto stretti, come tra l'Armenia, in cui sono stratificate culture persiane, turche, russe zariste, e la confinante repubblica dell'Azerbaigian, nella comune matrice caucasica; e anche in queste zone si è fatto sentire l'insegnamento di Dovženko, di Šengelaja padre, di Savčenko, di Donskoj. La ripresa avviene nella seconda metà degli anni Cinquanta: due soli film furono prodotti nel primo decennio del dopoguerra. La «seconda generazione», capitanata da Stepan Kevorkov, Erasm Karamjan, Levon Isaakjan, non ha lasciato opere di rilievo, ma quella che ha esordito a cavallo del '60 ha all'attivo i film di Genrich Maljan (n. 1925), e poi di Frunze Dovlatjan (n. 1927) e Bagrat Oganesjan (n. 1929). A una generazione più giovane appartengono soprattutto Artavazd Pelešjan (n. 1938), con il suo «documentarismo puro», di ricca, vertoviana elaborazione visiva, specie in *Vremena goda* (Le stagioni, 1975), sui pastori e la transumanza e, nel profondo, sulle «stagioni» storiche dell'Armenia, e Al'bert Mkrtčjan (Erevan 1937). Quello di Pelešjan, con la sua libertà di ritmo e di racconto senza intreccio, con la sua autenticità etnica, con la sua intensità lirica nutrita di realtà come di una stratificata cultura, è uno dei modi più

importanti e innovativi di fare cinema di tutta l'Unione Sovietica.

Il nome più interessante nella *fiction* è quello di Maljan: debutti di genere in co-regia con altri e poi, nel '67, *Treugol'nik* (Il triangolo) che con varietà di toni e finezza compositiva narrava l'amicizia di cinque fabbri e di un bambino, la partenza e morte in guerra di due di loro, e quella per la città del bambino ormai cresciuto. Poi: *My i naši gory* (Noi e le nostre montagne, 1970), sottilmente giocato sul contrasto tra la legge naturale dei pastori e la legalità istituzionale, e soprattutto *Naapet* (1977), doloroso incontro in un villaggio montano tra un uomo, che ha visto massacrare la famiglia dai turchi (siamo nel 1915 e il genocidio per mano turca è il grande rimosso della cultura armena) ed è tornato piagato nell'animo, e una donna altrettanto sola. Stilisticamente incerto, è però un film di sensibilità non comune che sa porre in rapporto uomo e paesaggio con pudore e onestà. Le stesse qualità, seppure diluite con un certo estetismo, presenta *Osennee solnce* (Sole autunnale, 1977), seconda prova di Bagrat Oganesjan. Al centro (e al centro ancora di un paesaggio duro e grandioso) una figura di donna che è apparsa ai critici occidentali come una sorta di contraltare al modello femminile imperante nel cinema sovietico: aggressiva, antipatica, logorroica, indurita dalla perdita di un giovanile amore. Nonostante i ricordi, visualizzati comunque con contenuto lirismo, è un personaggio che non concilia, che non si consola e che non consola. Della produzione recente, più dei film di Edmond Keosayan, tra cui la commedia *Mužčiny* (Maschi, 1972), di Choren Abramjan e Arkadij Ajrapetjan, è interessante il lavoro di Al'bert Mkrtčjan. *Dobraja polovina žisni* (La metà buona della vita, 1979) prende a modello *Podranki* di Gubenko per offrirne una variazione ricca di attenzione morale al presente e ai suoi compromessi, in un confronto col passato di stenti, con l'infanzia e le sue aspirazioni. *Tango našego detstva* (Il tango della nostra infanzia, 1984), settimo dei suoi otto film, è una commedia briosa, popolaresca, ambientata in una cittadina armena subito dopo la fine della guerra. C'è un reduce (è il fratello del regista, Mger) diviso tra la moglie e l'infermiera che l'ha salvato in guerra, ci sono i litigi e una coralità buffa, ma c'è soprattutto un fondo di sofferenza specie nel personaggio della madre (Galja Novents: un po' Anna Ma-

gnani, un po' Pupella Maggio) e nel finale l'ombra inquietante dei campi di lavoro staliniani. È un cinema quello armeno con una sua complessità, appartato, sospeso, segnato dall'inquietudine del rischio di una perdita di identità e che perciò lavora spesso sulla sua cultura — come mostra ancora il raffinatissimo *Zažžennyj fonar'* (Il fanale acceso, 1983) di Agasi Ajvazjan, sul pittore povero d'inizio secolo Vano Khodzhabekov —, ma che si confronta anche sui conflitti attuali senza risolverli, come in un altro e non del tutto risolto film di Oganesjan, *Chozjain* (Il padrone, 1983), su un odioso ma tutto d'un pezzo guardiacaccia che si erge a difensore della propria terra contro ogni tipo di corruzione sociale.

Se, come si è detto, è legato a quello armeno e georgiano, il cinema dell'Azerbaigian (capitale Baku sul Caspio, sei milioni di abitanti, 86.600 km^2), che vanta una certa produzione sin dalla metà degli anni Venti, ha però connotazioni culturali diverse e, rispetto all'URSS, poco «ricuperabili» ai dettami centrali. Essa calca assai su «generi» mediati dal cinema arabo (la cultura araba vi ha lasciato il segno fondamentale, a cominciare dalla religione islamica), dal poliziesco (magari in forma di denuncia come in Rasim Odžagov, specie in *Dopros*, L'interrogatorio, 1979) dall'avventuroso quasi western, dal melodramma e dalla commedia fitti di musiche come è del cinema indiano ed egiziano. I film più «ricuperabili» sono venuti da Tofik Tagi-Zade, già allievo di Jutkevič e Kulešov al VGIK, e da Gasan Seidbejli, ma sono anch'essi film di genere piuttosto convenzionali e prevedibili. Ma il debutto di Julij Gusman *Dačnyj domik dlja odnoj sem'i* (Una piccola dacia per una famiglia, 1978), dal lavoro teatrale di Rustam Ibragimbekov, propone una vibrante polemica sui nuovi modi di vita e sul concetto di felicità che essi veicolano; e *Park* (Il parco, 1983) di Rasim Odžagov mostra i nuovi interessi per il privato trattati in una chiave più psicologica.

In Ucraina e Moldavia

Con cinquanta milioni di abitanti (dieci volte più della Georgia) e una superficie di 603.700 km^2 (contro i 69.700 della Georgia), l'Ucraina è una nazione più legata però alla Russia e alla sua cultura. Il suo cinema ha sempre avuto una

grande importanza nella storia del cinema sovietico, ha visto gli scambi più fitti con quello russo e un grado di diversità minore rispetto a quello georgiano, negli anni del trionfo staliniano almeno. Ciò nonostante due alfieri di una cultura nazionale come Dovženko e Savčenko. Il loro magistero ha agito bensì a distanza, e si può ben dire che i migliori film del cinema ucraino siano quelli che hanno tenuto conto del loro insegnamento, anche concreto, di mestiere e tecnica: quanti allievi non ha avuto Dovženko a Kijev come a Mosca? e non è Savčenko che, ancora al tempo del suo ultimo film *Taras Ševčenko* (1951), durante la cui lavorazione morì, promosse l'affermazione di attore di Bondarčuk e dette le sue prime possibilità a Paradžanov?

Evacuati e distrutti durante la guerra gli studi di Odessa e di Yalta, attivi sin da prima della rivoluzione per ovvie ragioni climatiche (li descrive Michalkov in *Schiava d'amore*), sono oggi quelli di Kijev rifondati nel '57 nel nome di Dovženko a vedere, fuori da Mosca e Leningrado, la produzione più intensa, anche se non la più originale. In essi hanno fatto i loro debutti Aleksandr Alov e Vladimir Naumov, il georgiano Chuciev, Larisa Šepitko come attrice, e l'armeno Paradžanov ha montato nel '64 il suo primo capolavoro, andando bensì a girarlo in dimenticate vallate dei Carpazi.

Operatore di quel film era Jurij Il'enko (n. 1936), regista dal '65, e autore, dopo un già interessante *Večer nakanune Ivana Kupaly* (La notte di San Giovanni, 1968), del miglior film ucraino degli anni Settanta, un diretto omaggio all'insegnamento di Paradžanov: *Belaja ptica s černoj otmetinoj* (L'uccello bianco con la macchia nera, 1971). Lo sfondo è storico, la seconda guerra mondiale in Bucovina, la lotta tra i russi e i rumeni, ma in questa ballata sono l'allegoria e la leggenda a dominare, affermati dall'«uccello bianco con la macchia nera», la cicogna in cui Dio cambiò l'uomo che aveva osato aprire il sacco in cui era rinchiuso il Male. La cicogna tornerà bianca solo quando avrà accolto su di sé tutto il male del mondo e l'avrà spazzato via. Dei figli di un povero campanaro ce n'è che diventano il Male e ce n'è che diventano il Bene (la medicina, il trattore, il progresso, la pace). Questo fondo semplicistico è come negato dalla frenesia coloristica del film, dal suo delirio di movimento, dal passaggio continuo tra un realismo nerissimo e un onirico

lirismo. Paradžanov ha lasciato il segno, e se Il'enko è l'autore che ha dimostrato di aver assorbito più a fondo la sua lezione, non sono certo pochi i registi delle repubbliche minori, meridionali o centro-asiatiche, che hanno trovato nel suo modello la via d'uscita personale e regionale al «positivo» e al «pittorico-etnologico» grati a Mosca, bruciando nell'eccesso i loro dettami.

Il'enko proseguirà su questa strada, con *Mečtat i žit'* (Sognare e vivere, 1974), *Prazdnik pečenoj kartoški* (La festa della patata bollita, 1977), *Poloska neskošennych dikich cvetov* (Una fila di fiori selvatici non tagliati, 1979), con minor forza d'urto ma non con minor fascino, e nel 1966 era già andato più in là di tutti con la «cineparabola», come la definisce l'autore, *Rodnik dlja žažduščich* (Una fonte per chi ha sete), uno dei film «scongelati» nell'87. Il nucleo: un contadino e il suo pozzo d'acqua in una terra desolata; la situazione: l'attesa della morte e il consuntivo di una vita; ma di qui si diramano e in essi irrompono presente e passato, vicende coniugali e frammenti di storia, riti civili, presenze, fantasmi, atti allegorici, simboli religiosi, spartiti in capitoli, in lucidi quadri, retti da un lirismo tristissimo, di miseria e aridità, la cui forza di evocazione scaturisce da un acceso formalismo — che è la vera ragion d'essere del film, più che non un *discorso* non sempre decifrabile — cui contribuisce l'uso di un bianco e nero solarizzato. E un giovane, Ivan Mikolajčuk (n. 1941), che era stato attore nel film di Paradžanov e attore e co-sceneggiatore in quelli di Il'enko, darà con *Vavilonia xx* (Babilonia xx, 1980) un altro esempio di questa «maniera» tra naïve e coltissima, lettura morbida e sofisticata di una tradizione culturale e di un immaginario autoctono.

Anche Leonid Osyka (n. 1940) vi si inserisce, con più cautele e ritegni — *Kamennyj krest* (La croce di pietra, 1968), *Zachar Berkut* (1971), *More* (Mare, 1978) —, mentre due registi di mezza età, Evgenij Matveev (anche noto attore) e Nikolaj Maščenko, debuttanti nella regia a metà degli anni Sessanta, preferirono l'altra tradizione, quella che mescola retoricamente guerra e rivoluzione a messaggio attualizzato, e che torna instancabilmente ai modelli di un tardo «realismo socialista». Maščenko non esitò a rifare con accademica inconsistenza un «classico» del genere, il romanzo di Nikolaj Ostrovskij già portato allo schermo da Donskoj nel 1942

proprio in Ucraina, con *Kak zakaljalas' stal'* (Come fu temprato l'acciaio, 1975). Insomma, in genere è una produzione tanto ricca numericamente quanto scialba. Ma, se non hanno spicco nomi come quelli di Viktor Ivčenko, Timofej Levčuk, Georgij Lysenko, Artur Vojteckij ecc., ha destato interesse l'esordio di Roman Balajan, *Birjuk* (L'eremita, 1978), raffinata illustrazione di una novella di Turgenev, che attraverso il ritratto di un povero guardaboschi sa trovare intensi momenti di poesia del dolore e, dopo un paio di prove di una libertà che girava un po' a vuoto, si è ripetuto, in Azerbaigian (dove è nato nel 1941), con *Chrani menja, moj talizman* (Proteggimi, mio talismano, 1986), novella ironica e aggraziata su un derisoriamente puškiniano colpo di gelosia in una Boldino museo puškiniano. E, in Ucraina, nello Studio di Odessa, operava, sconosciuta e osteggiata, un'autrice di rilievo, Kira Muratova, i cui importanti film a cavallo del 1970 dovevano venire alla ribalta soltanto negli anni di Gorbačëv.

Nella piccola repubblica di Moldavia (capitale Kišinev, quattro milioni di abitanti, 33.700 km^2), stretta tra Armenia e Romania, il cinema è arrivato solo alla fine degli anni Cinquanta. Autore-pioniere fu Michail Kalik, allievo di Jutkevič, che emigrerà in Israele dieci anni dopo. La produzione locale non sembra aver conquistato una sua autonomia culturale, nonostante le numerose opere di Vasilij Paskaru, di Vadim Derbenev e di Valerij Gažiu e Vadim Lysenko, autori insieme di *Gor'kie zerna* (Semi amari, 1966), storia di collettivizzazioni e affresco etnografico convenzionale, e di altri film separatamente. Il regista più celebre è Emil Lotjanu (n. 1936) di cui sono stati distribuiti in Italia ben due film: *Lautary* (*I lautari*, 1973) e *Tabor uchodit v nebo* (*Anche gli zingari vanno in cielo*, 1976), illustrazioni, tutte folclore e musica, di vita pastorale e zingaresca, scivolanti dal buffonesco al melodrammatico con astuta superficialità.

Kira Muratova

Il nome più importante di autore la cui carriera è stata più avversata dalla censura e dalla burocrazia degli anni di Brežnev, è senza dubbio quello di Kira Muratova, nata nel 1934 in Romania da genitori russi e operante a Odessa dove risie-

de. Dopo aver esordito nel '65 con *Nas čestnyi chleb* (Il nostro onesto pane) insieme con il marito A.I. Muratov, già regista di film dimenticabili e dimenticati, diede da sola *Korotkie vstreči* (Brevi incontri, 1967) e *Dolgie provody* (I lunghi addii, 1971), entrambi finiti «sullo scaffale» sotto l'accusa di essere troppo «intimisti, avulsi dalla società e privi di risonanza sociale». Saranno distribuiti vent'anni dopo, nel 1987; ma lei, oggi riconosciuta come una figura chiave nel panorama del cinema sovietico dell'epoca, con la stessa fiducia nella verità intellettuale di altri artisti, ad esempio Pasternak, autori di opere al momento impubblicabili, dice: «ho sempre saputo che un giorno o l'altro i miei film avrebbero visto la luce; soltanto non credevo che io avrei visto quel giorno».

Protagonista del primo, storia di un triangolo sentimentale tutta a incastri di flashback raffinatissimi, è Vladimir Vysockij, cantautore «maledetto» di vastissima popolarità, inviso ai burocrati per lo spirito libertario delle sue canzoni e per la sregolata *bohème* della sua vita, morto nell'80 a 42 anni. Emana un odore di eresia dal personaggio che egli interpreta, un geologo che, insofferente di compromessi, scartoffie e superiori, sceglie la libertà del lavoro vagabondo a contatto con la natura. Non meno fuori del comune sono i percorsi dei due personaggi femminili, di una moderna sensibilità, tra solitudine e ansia di felicità coniugale ma pure di un modo di vivere più *vero*, che si esprime nel rapporto che tra di loro e con Vysockij intrattengono le due donne, una giovane contadina che va in città a fare la domestica e una funzionaria dell'amministrazione di Odessa, interpretata dalla stessa regista. Sullo sfondo, precise annotazioni realistiche sulla fame di case e la corruzione nel mondo dell'edilizia.

Meno ricco e complesso in termini narrativi, il secondo va più in profondità nello straziante, cesellato a infinite rifrangenze intime, ritratto di una donna abbandonata dal marito, del suo convulso, possessivo, disperato attaccamento al figlio adolescente che si accinge a lasciarla per raggiungere il padre in Siberia. Sono due film di una libertà stilistica in linea con le tendenze delle *nouvelles vagues* degli anni Sessanta, con un gusto di filmare che richiama Godard o il primo Bertolucci e, attraverso loro, Rossellini, tutte lezioni però filtrate in modo originale da una sensibilità femminile di straordinaria intensità, attenta a persone e cose comuni colte nella loro naturalezza. Entrambi in bianco e nero, sono lontanissimi dai dettami del realismo socialista, senza schemi, a struttura aperta, sfuggente: sono film molto russi e poco sovietici.

La carriera della Muratova fu in pratica stroncata da queste due bocciature, avendo potuto girare soltanto altri due film, *Sredi serych kamnej* (Tra le grigie pietre, 1975), così sconciato e mutilato dai burocrati che la regista ottenne di farlo uscire con lo pseudonimo di Ivan Sidorov, e a Leningrado *Poznavaja belyi svet* (Alla scoperta del vasto mondo, 1980), su cui mancano notizie ma che pare «eccellente», anche se visto poco e male. Ritenuta «regista senza prospettiva», tre anni fa era stata licenziata dallo studio ed era finita a fare la guardiana di un museo del cinema.

Nelle repubbliche dell'Asia centrale

Nel Kazakhstan, la più grande e popolosa delle repubbliche sovietiche centro-asiatiche (2.717.300 km^2, la più vasta dopo quella russa, con quasi quindici milioni di abitanti), tra Russia e Cina, il cinema ebbe un momento di gloria «importato», quando nel '41 vennero costruiti in tutta fretta gli studi di Alma-Ata, la capitale, per potervi continuare la produzione della Mosfilm e della Lenfilm. Vi lavorarono Ejzenštejn e Pudovkin, Ermler e i Vasil'ev, Rošal' e Pyr'ev e tanti altri, ma in un'ottica da ospiti transitori. Ridimensionati dopo la vittoria, questi studi sono stati abbandonati a una produzione locale incerta e retorica, che ha avuto il suo nome più rilevante in Saken Ajmanov (1914-1970), attivissimo come regista e come attore, anche teatrale e shakespeariano. Fu nel '52 il protagonista di *Džambul*, che Dzigan era venuto a girarvi per narrare la vita di un noto bardo popolare cosacco, girò moltissimi film, e nel '70, prima di morire, *Konec atamana* (La fine dell'atamano), su sceneggiatura di Michalkov-Končalovskij, che ha scritto anche l'epopea storico-rivoluzionaria *Krov i pot* (Sangue e sudore, 1979) di Azerbajdžan Mambetov e un *Transsibirskij ekpress* (Transiberiana express, 1977) di El'dor Urazbaev, di avventure di un agente del controspionaggio rivoluzionario. Era stato alla base anche di un discreto ritratto di giovane donna in guerra, *Pesn'o Manšuk* (La canzone di Manžuk, 1969), tra i cui interpreti compare anche

il fratello Nikita, mentre Aleksandr Karpov la guerra nel semplice e commosso *Skaz o materi* (Racconto di una madre, 1963) l'ha narrata dal punto di vista di una vecchia madre di un soldato che si fa interprete del dolore di tante altre donne. Il turkmeno Bulat Mansurov ha diretto in Kazakhstan nel 1972 *Kulager*, sulla vita del poeta e musicista Ahan Sere. In una produzione (5 film all'anno) che stenta a uscire dagli schematismi ideologici e dai *generi*, ha avuto negli ultimi tempi una certa risonanza un ingenuo film per ragazzi sulla colonizzazione delle terre vergini, *Sladkij sok vnutri travy* (Il dolce succo dell'erba, 1984) di Amanbek Al'piev, premiato al festival di Mosca.

Nella capitale dell'Uzbekistan (circa 500.000 km^2, diciassette milioni di abitanti), Taškent, girarono film durante la guerra Romm, Protazanov, Chejfič e Žarkij, ma la continuità tra il prima e il dopo fu assicurata da registi locali come Nabi Ganiev e Kamil Jarmatov, autori prolifici e popolari, disinvolti nell'uso dei generi come nel loro personale adattamento alle direttive centrali.

L'Uzbekistan, con città come Samarcanda e Buchara, è una delle nazioni più ricche di storia di tutta l'Asia, luogo di traffici e passaggi fra sud e nord, tra est e ovest. È ricca anche di cultura (di influenza perlopiù araba) e di propri consolidamenti artistici, e oggi è anche la repubblica asiatica economicamente più sviluppata, grazie a una moderna agricoltura e a numerosi insediamenti industriali.

Negli anni Sessanta si è avuto un certo fermento creativo, annunciato da un infittirsi della produzione nei primi anni chruščëviani, e si sono affermati tre registi di valore diseguale ma comunque importanti. Suchrat Abbasov (n. 1931) ha avuto come sceneggiatore Michalkov-Končalovskij, il cui interesse per la cultura di queste zone fu assai produttivo e ferace. Da questa collaborazione è nato il suo film migliore, *Taškent gorod chlebnyj* (Taskent città del grano, 1968), che non era un documentario, come il titolo potrebbe far pensare, ma un'ampia e commossa ricostruzione storica derivata da un romanzo di Aleksandr Neverov. Dopo la guerra civile, in tempo di carestia, un bambino decenne lascia madre e sorellina per recarsi a Taškent alla ricerca di grano, accompagnato da un amico di sette anni. Le loro peripezie di viaggio (tra briganti e guardie bianche) e il brutale lavoro nelle

vigne attorno alla capitale erano descritti con asciutta semplicità, e il ritorno di questo piccolo capofamiglia a casa, carico di grano, è commovente senza ricatti: trova la sorellina morta di stenti, la madre inebetita dal dolore. Abbasov si mise in luce ancora con la biografia di *Abu Rejchan Biruni* (1974), un riuscito kolossal di tre ore su un sapiente uzbeko dell'anno Mille che è una sorta di «*Andrej Rublëv* orientale e *popolare*» (P. Vecchi), ripresa e nobile divulgazione dei temi del film di Tarkovskij, e, pare, con *V poiskach istiny* (Alla ricerca della verità, 1979), poco o niente visto altrove, prima di dirigere nell'83 un *serial* in sedici puntate per la TV, *Ognennye dorogi* (Strade di fuoco).

El'er Išmuchamedov (n. 1942) debuttò nel lungometraggio con *Nežnost'* (Tenerezza, 1966), storia d'amore tra due adolescenti in ambiente contemporaneo, che a ragione, per la sua fragilità e intensità, piacque molto in quegli anni. Seguirono, sulla stessa lunghezza d'onda d'imitazione delle commedie giovanili moscovite, *Vljublënnye* (Gli innamorati, 1969), *Pticy našich nadežd* (Gli uccelli delle nostre speranze, 1976); ma il soggetto che avrebbe potuto fornire una grande occasione, se il regista non lo avesse trattato col suo abituale lirismo, spesso sfacciato, e il suo sentimentalismo, era quello di *Vstreči i rasstavanija* (Incontri e distacchi, 1973), visita a uzbeki emigrati in passato nella Germania federale e lì inseritisi, da parte di uzbeki molto sovietici. Così come appare un po' moralistico ma duro nella denuncia l'ambizioso ritratto di un uomo deluso dalla vita dagli anni Cinquanta a oggi che ha tentato con *Prošaj, zelen' leta* (Addio verde dell'estate, 1985).

Il miglior regista uzbeko è indiscutibilmente Ali Chamraev (n. 1937), che ha saputo assimilare una tradizione in modo personale, con solidità di costruzione e un controllato lirismo, ma sempre in modi intriganti, antiaccademici, a mo' di un piccolo maestro statunitense in grado di dar vita ai «generi» più diversi con piglio sicuro e vigoroso, disponibile anche al kolossal politico ufficiale come *Žarkoe leto v Kabule* (Estate calda a Kabul, 1983), destreggiandovisi con abilità. Lavora dal 1963, dapprima con mediometraggi giovanilistici, poi con film d'avventure spigliati e veloci. I suoi film più significativi sono *Bez stracha* (Senza paura, 1971), su una donna che, negli anni Venti, si ribella al tradizionale velo (il *parandjab*), tra *mélo* e pamphlet; *Sed'maja pulja* (La settima pallottola,

1972), memore dei western tutti azione; *Čelovek uchodit za pticami* (L'uomo va dietro agli uccelli, 1975), di lirico e vitale empito figurativo (un tentativo di rinnovarsi seguendo la lezione Paradžanov?); e *Tryptich* (Trittico, 1979), di attento scavo in problemi della vita d'ogni giorno. Molto talento mostrano infine, i primi film della regista Kamara Kamalova (n. 1938), venuta dal disegno animato e autrice della favola *Gor'kaja jagoda* (La bocca amara, 1975), introduzione tenera e crudele alla vita di due ragazzine.

Nel Turkmenistan (capitale Aščhabad, 488.100 km², quasi tre milioni di abitanti), ai confini con Iran e Afghanistan, dove il giovane Rajzman aveva girato il non dimenticato *Zemlja žaždet* (La terra ha sete, 1930), un terremoto ha distrutto nel 1948 i vecchi studi, che hanno faticato a rinascere. Qui Alty Karliev (1909-1973) è stato un personaggio esemplare di autodidatta, figlio di pastori divenuto attore, montatore, commediografo, e infine regista di numerosi film avventuroso-celebrativi. Qui il già citato Bulat Mansurov (n. 1937), che ha studiato a Mosca (passaggio un po' obbligato per quasi tutti i registi di queste repubbliche) con Gerasimov, debuttò con due film promettenti: *Sostjazanie* (La competizione, 1964), una leggenda raffinata nel suo approccio figurativo e nella sua dispersione narrativa, imperniata su una sfida pacifista del musico armeno Šurakbaši, e *Utolenie žaždy* (La sete saziata, 1966) su un tema abituale al cinema di queste desertiche zone e quasi una continuazione del vecchio film di Rajzman, che trattava anche di sete morale di giustizia. Poi, però, il suo accademismo gli ha preso la mano in un mestiere poco convincente: l'avventuroso *Rabynja* (La schiava, 1970, da Platonov), *Sjuda ne zaletali čajki* (I gabbiani non volano fin qui, 1977) ecc. Il regista centrale resta dunque Chodžakuli Narliev (n. 1937), diplomato operatore al VGIK, messosi in luce con *Nevestka* (La nuora, 1972), aspro ritratto di una donna che attende inutilmente il ritorno dal fronte dell'amato fino a cadere in una vaga follia piena di fantasticherie, in un accecato paesaggio ai margini del deserto. La figura chiave con cui Narliev osserva realtà e storia è sempre quella di una donna. Così è in *Kogda ženščina osedljaet konja* (Quando una donna sella il cavallo, 1974), *Derevo Džamal* (L'albero Jamal, 1981), che racconta su toni tra il fantastico e l'amaro realismo il sacrificio della moglie di un pastore reduce dalla guerra,

vittima della calunnia; ma in genere i suoi film scontano un'insicurezza formale e una difficoltà d'ispirazione, comune a molti altri autori di queste regioni. Degno di menzione resta però *Mužskoe vospitanie* (Educazione virile, 1982) di Usman Saparov e Jazgel'dy Seidov, fresco ritratto di un bambino di città tra i pastori, alle prese con le prime paure e le prime responsabilità.

Nel Tadžikistan (capitale Dušanbe, 143.100 km², quattro milioni di abitanti), ai confini con Afghanistan, Pakistan e Cina, tre film prodotti nell'84, il regista più attivo e più solido è stato Boris (Bension) Kimjagarov (1920-1979), allievo di Ejzenštejn cui si deve il primo film del dopoguerra, *Dochunda* (1956), storia di rivoluzione scritta da V. Šklovskij e vecchio progetto di Kulešov. Autore di film avventurosi-melodrammatici molto popolari ma anche molto trasandati, è noto soprattutto per il ciclo colorito e plateale dei *Rustam*, tre film dei primi anni Settanta, ispirati ai poemi di Firdusi, il poeta persiano dell'anno Mille. Né i più giovani Marat Aripov e Margarita Kasymova si distaccano molto dal film di genere sovietici ma anche arabo-orientali. Non vanno molto più in là gli ultimi venuti Davlatnazar Chudonazarov con *V talom snege zvon ruč 'ja* (Nella neve sciolta il suono del ruscello, 1983), su un pastore tra ricordi di giovinezza e di guerra e un difficile presente familiare, e Valerij Achadov con *Somejnye tainy* (Segreti di famiglia, 1984), quotidiano quadro di rapporti e tensioni nella famiglia di un autoritario piccolo terriero, ma, specie quest'ultimo, hanno almeno il merito di affrontare realtà di oggi, anche se ricuperate in un ottimismo programmatico.

Resta il Kirghizistan o Kirghisia (capitale Frunze, 198.500 km², tre milioni e mezzo di abitanti), terra di monti e di pascoli, ma tra questi paesi il più vivace culturalmente, e vicino per lingua e cultura alla civiltà persiana. Qui, pur all'interno di una produzione ridottissima (2 lungometraggi nell'84), una personalità forte come quella di Činghiz Ajtmatov ha saputo dare impulso e modelli a una generazione fertile e viva. E il passaggio in Kirghisia di Michalkov-Končalovskij (*Il primo maestro*) e Larisa Šepitko (*Znoj*), lì attirati proprio dal lavoro di Ajtmatov di cui adattavano due romanzi, ha anch'esso lasciato un segno, specialmente *Il primo maestro*, modello di un nuovo rapporto con la tradizione e

della possibilità di un'epica «naturale» e concretamente radicata.

I due registi centrali della Kirghisia sono Tolomuš Okeev (n. 1935) e Bolotbek Šamšiev (n. 1941), ma kirghisa è anche Dinara Asanova (n. 1942) che ha studiato a Leningrado ed è entrata in forza alla Lenfilm nel '73 con opere non prive d'interesse, d'ambiente urbano contemporaneo e di tono psicologico-sentimentale, spesso realizzate negli studi kirghisi. Tra Okeev e Šamšiev c'è in comune l'amore e il magistero di Ajtmatov, di cui si contendono le opere (e anche la collaborazione di sceneggiatore), ma Šamšiev è quasi sempre di un lirismo leccato e «moscovita», di una aspirazione all'arte leziosa e manierosa (*Rannie žuravli*, Le prime gru, 1979), che s'attenua un poco solo nei film dal soggetto più esplicitamente avventuroso, come *Alye maki Issyk-Kulya* (I papaveri rossi dell'Issyk-Kul, 1971), uno dei suoi primi film, sul contrabbando d'oppio negli anni Venti.

Più irrequieto, Okeev ondeggia tra i generi senza definire uno stile, ma ogni suo film ha qualche motivo di interesse. *Nebo našego detstva* (Il cielo della nostra infanzia, 1968) è la storia del figlio di un guardiano di cavalli che va in città a studiare, e la realtà kirghisa vi è narrata attraverso i suoi occhi di bambino, mentre ancora un bambino è il protagonista di *Ljutyj* (*Il feroce grigio*, 1973), nella sua impossibile amicizia con un lupacchiotto, sullo sfondo del Kazakhstan più selvaggio. Dopo molti documentari sulla natura e la storia della Kirghisia, *Poklonis' ogniu* (Inchinati davanti al fuoco, 1972) narrò la storia della prima donna kirghisa dirigente di colcos, assassinata da banditi alleati coi vecchi proprietari terrieri. Okeev vi sacrificava all'«impegno» ma raccontando con vigore le lacerazioni di una secolare tradizione contadina. D'ambiente contemporaneo sono infine *Krasnoje jabloko* (La mela rossa, 1975) e *Ulan* (L'ulano, 1977): il fallimento di un matrimonio visto attraverso gli occhi di una bambina, e il ritratto di un alcolizzato che viene inviato, come cura, a fare il porcaro. Migliore il secondo, più duro e inedito, anche se necessariamente di finale redenzione. Piuttosto incerti appaiono invece gli ultimi *Zolotaja osen'* (L'autunno dorato, 1980), sulle difficoltà dell'uomo nella società moderna, e *Potomok belogo barsa* (L'erede del leopardo bianco, 1984), al nostro sguardo inestricabile e prolissa immersione nei miti

del folclore popolare. In generale, come in tutto il cinema delle repubbliche asiatiche, si preferisce, a volte con risultati di indubbio fascino, il ricupero di una dimensione mitico-fantastica, mentre rara è l'analisi delle vere contraddizioni e dei veri rapporti attuali. Né il potere l'ha per molto tempo favorita, se non in termini superficiali e immediatamente ricuperabili. Anni fa, sul finire degli anni Sessanta, Izja Gerštejn, un coraggioso documentarista di cui si sono perse le tracce, aveva diretto un'inchiesta («Voltati, compagno») che coi modi del cinema-verità poneva a molti kirghisi un'unica domanda : «Tu sei felice o no?». Il film fu bloccato e ben pochi l'hanno visto.

Nelle repubbliche baltiche e in Bielorussia

Torniamo a climi nordici ed europei con il cinema estone, lettone e lituano, la cui produzione complessiva è di una dozzina di film all'anno, più altrettanti per la televisione. Le culture che li esprimono, in nazioni prossime all'Europa e che si affacciano sul Baltico, sentono l'influenza di una cultura nordica e protestante, più scandinava che polacca. Non stupisce che i loro film siano austeri e grigi, e in genere statici e noiosi.

L'Estonia (capitale Tallinn, un milione e mezzo di abitanti, 45.100 km^2) ha una cinematografia scarna e ridotta, in una lingua finnica diversa da quelle baltiche dei paesi vicini, ma legata industrialmente dalla fine della seconda guerra mondiale, come quella delle due altri nazioni baltiche, alla non lontana Leningrado e alla Lenfilm. Autori: Grigorij Kromanov, Kal'je Kijsk, Jurij Mijujur, Leda Lajus e pochi altri. Il più noto è Kijsk (n. 1925), attivo dal '57 e il più ufficiale degli anni Settanta: il suo miglior film è del '77, *Cena smerti sprosi u mërtych* (Il prezzo della morte chiedilo ai morti), commistione di temi politici, nel 1925 sotto il regime militare, e appunto di problematiche morali affrontate con nordica lentezza e severità. Il debutto di Olev Neuland con *Gnezdò na vetru* (Un nido al vento, 1979) ripropone la consueta storia del contadino che, in anni di lotta (il 1945, tra nazionalisti e Armata Rossa che sta compiendo l'annessione del paese e la sua «normalizzazione»), deve affrontare scelte difficili e ri-

schiose, ma lo tratta con un taglio e figure insolite (l'ex soldato della Wehrmacht che, per salvarsi, si finge muto) e con crudezza realistica e convinzione. E, accanto a Neuland che si è confermato con un più che dignitoso *Korrida* (1982), sono emersi nomi nuovi come Arvo Icho (n. 1949) il cui amaro *Igry dlja detej škol'nogo vozrasta* (Giochi per bambini di età scolare, 1985, co-regia di Leda Lajus) ha vinto il festival pansovietico di Alma-Ata, e Peeter Simm (n. 1953) con un malinconico e preciso, anche se non troppo originale, *Cto poseeš'* (Chi ben semina, 1982), sullo scontro tra un attivista di città e la «base» in un colcos dell'immediato dopoguerra.

La Lituania (capitale Vilna, 65.200 km^2, tre milioni e mezzo di abitanti), che ha un suo studio dal '40 e produce autonomamente dal '57, ha dato un autore di rilievo, poi cooptato dalla Mosfilm, Vitautas Žalakjavičius (n. 1930). I suoi film di debutto, *Adam chočet byt čelovekom* (Adamo vuol essere uomo, 1959) e *Chronika odorogo dnja* (Cronaca di un giorno, 1960), dimostravano nerbo e ambizione, confermati dal suo grande successo, *Nikto ne chotel umitat* (Nessuno voleva morire, 1966), che era un film d'azione di buona suspense, d'ambiente contadino post-rivoluzionario ma affrontato con la baldanza e il dinamismo di un western. A Mosca Žalakjavičius è diventato un regista ufficiale e famoso di film costosi e ossequienti del cinema e della TV, molto tronfi e molto spettacolari: come *Eto sladkoe slove «svoboda»* (Questa dolce parola «libertà», 1973), ambientato in un immaginario paese latino-americano, e *Kentavry* (I centauri, 1978).

Anche Arunas Žebrjunas (n. 1931) aveva suscitato qualche speranza con due graziosi ritratti di bambina, *Devushka i ekho* (La bambina e l'eco, 1965) e *Grazhuole* (La bella, 1969), ma *Povtornaja svad'ba* (Seconde nozze, 1975) e soprattutto *Orechovy chleb* (Il pane di noci, 1978) erano il primo un film di costume molto sentimentale e il secondo un tentativo assai discutibile di prendere a modello il cinema folclorico-etnografico meridionale in forme esteriori e dubbie. Rajomondas Vabalas, poi, ha portato allo schermo senza troppa personalità un romanzo breve di Trifonov, *Obmen* (Lo scambio, 1977), e Marionas Gedris, Almintas Grikjavičius, Algirdas Araminas sono anche loro autori di scarsa storia, mentre lascia meglio sperare il più personale Alguimintas Puipa.

La Lettonia (capitale Riga, 63.700 km^2, due milioni e mezzo di abitanti) ha registi altrettanto monotoni e scialbi (Gunar Piesis, Aloiz Brenč, Ol'gert Dunkers ecc.) e neanche il relativo successo di *Sonata nad ozerom* (Sonata in riva al lago, 1976), diretto da Gunar Cilinskij e Varis Brasla nel registro «psicologico-poetico», lasciava intravvedere strade originali e nuove per la cinematografia baltica come quella di Ajvar Frejmanis il cui *Mal'cugan* (Ragazzaccio, 1978, ma sbloccato nell'86) è un duro e lirico racconto della vita di campagna nell'Ottocento, vista attraverso lo sguardo di un ragazzo, non lontano nei risultati e nel tono dall'*Albero degli zoccoli* di Olmi, e soprattutto come quella del citato, coraggioso documentarista Jurij Podneks.

Più a sud, ai confini tra Polonia e Russia, la piatta Bielorussia già Russia Bianca (capitale Minsk, 207.600 km^2, nove milioni e mezzo di abitanti), ha una storia cinematografica più ricca in titoli e anni, e in pionieri nati a inizio secolo: come Aleksandr M. Fajncimmer (1905-1976), già collaboratore di Pudovkin e Rajzman e regista di film di un certo vigore negli anni Trenta e Quaranta, ma poco significativi nei decenni successivi (l'ultimo è del '74); come Jurij Tarič e Vladimir Korš-Sablin. I registi oggi più attivi sono Viktor Turov (*Liudi na bolote*, Gente della palude, 1981), Lev Golub, Boris Stepanov, e Valerij Rubinčik (n. 1940), che ha osato proporre in una mescolanza inedita ed efficace un genere ostico alla cinematografia sovietica ma non alla letteratura russa, l'horror con venature magiche, ricavando un imprevisto successo dagli imprevedibili sviluppi in tutte le Russie: *Dikaja ochota koralja Stacha* (La caccia selvaggia del re Stach, 1979).

Il cinema del Terzo mondo

Terzo mondo è un termine che designa un'unità fittizia, serve a definire una realtà soltanto per contrapposizione negativa al mondo occidentale e a quello delle democrazie popolari. Tra un paese e l'altro corrono differenze enormi di storia, di lotte d'indipendenza, di sistema politico e sociale (stati socialisti, monarchie tradizionali, militarismi nazionalisti, dittature reazionarie), di retaggio culturale, di struttura economica (dai paradisi del capitalismo come Hong Kong, Taiwan, Sud Corea, con una produzione tutta finalizzata all'esportazione, alle economie statali, dai paesi produttori di petrolio a quelli agricolo-feudali con larghe fasce di nomadismo), un mondo ulteriormente frantumato dai contrasti tra città e campagna, da discriminazioni razziali e religiose, rivalità tribali, guerre spesso tra nazioni appartenenti allo stesso campo (India e Pakistan, Cina e Vietnam, Iran e Iraq), un mondo alle prese con problemi enormi (industrializzazione, riforma agraria, fame, analfabetismo) e con fenomeni abnormi (urbanizzazione selvaggia, migrazioni ed esodi biblici, xenofobismi ecc.) su cui pesano i tradizionali rapporti sviluppo-sottosviluppo e su cui si riversano le «crisi» dei paesi avanzati, ma che è oggi costretto anche a fare i conti con le proprie contraddizioni, con la crisi dei propri modelli economici, politici, sociali.

In questi anni si è fatta strada una visione del Terzo mondo più concreta e reale. Meno lineare e ideologica. È entrato sempre più in crisi il mito del Terzo mondo come alternativa, come proiezione del proprio rifiuto del sistema occidentale e dei suoi valori, come luogo della diversità, della rottura rivoluzionaria. Meno che mai esso ha corso nel cinema. A una conoscenza più precisa dei film e dei cinema, la nozione di specificità nazionale, con intenzioni di opposizione all'imperialismo hollywoodiano, appare al presente come problema e

meta, difficile però da attuare in paesi che sorgono quasi tutti da un passato coloniale, cioè di violenza diretta e occulta e di dipendenza a ogni livello. Perlopiù, sono emerse figure non di autori assoluti, ma di artigiani impuri, condizionati, se non altro, da fragilità industriale e assenza di tradizioni cui riferirsi, e operanti in una zona più ambigua in cui, presto vanificata la fascinazione per una mitica, immobile linfa precoloniale, la ricerca della «differenza» s'intreccia con un uso vitale e non solo mimetico di influssi e tradizioni straniere. Si attuano le contaminazioni più diverse, che possono essere forme contraddittorie e attive di approccio allo squilibrio presente, in non pochi casi interessanti per la loro peculiarità antropologica e culturale e il loro senso pratico, attuale, politico, spesso non esente da conseguenze.

Tutto ciò viene a sfrangiare il grado di maturazione dei singoli cinema nazionali, e tematiche connesse, perfino in paesi che partecipano di una stessa area linguistica e culturale. Esistono opposizioni quasi radicali nei temi e nei modi di trattarli poiché radicali sono le differenze di apparati, strutture produttive, private o statali che siano, e ancor più le differenze di reazioni verso cultura e cinema da parte delle dirigenze al potere; a esse si aggiungono elementi locali: ora condizioni subalterne a cinematografie maggiori nella propria stessa lingua, ora neocolonialismi che risospingono verso mere realizzazioni esotiche; qui imperativi politici a celebrare nazione e capi storici, là situazioni di ritardo. Trattata a parte l'America latina, si possono però individuare alcune vaste zone: le nazioni indiane, la Cina e i paesi socialisti, il mondo arabo, l'Africa di lingua francese, oltre a un'area anomala di diretta ascendenza anglosassone.

Quella indiana è caratterizzata da un vago riformismo che si barcamena tra un'amorfa produzione di massa e un'alta, solitaria penetrazione dell'anima indiana, dei problemi dell'India eterna; né esperienze di denuncia neorealista prima e irritate rampogne alla Sen, poi, sono riuscite a fare da reale contrappeso. In Cina, la lotta per il socialismo ha imposto sin dal tempo di Yan'an un modo di far cinema immerso nel vivo della lotta di classe, in ogni caso soggetto a un preciso dirigismo; è un rapporto così stretto che ha portato a volte ai limiti del silenzio, specie con la rivoluzione culturale che vedeva in mezzi più immediati come il teatro quelli cui ricorrere e aveva

declassato il cinema a una parte secondaria, con funzioni puramente documentarie e con un compito pedagogico e di servizio all'interno di un più generale progetto di educazione politica. A quest'area appartengono altri due cinema assai vitali, quello di Hong Kong, più diviso tra radici autoctone e compromissioni spettacolari, e quello di Taiwan. Insieme formano come le tre facce di un unico cinese in cui i legami con una comune tradizione culturale sono più forti di quanto potrebbe far pensare la radicale diversità di sistemi sociali. I tabù e i freni del musulmanesimo, uniti a integralismi e a nazionalismi ambigui anche quando sono antimperialisti, hanno invece permesso scarsi rinnovamenti nel cinema egiziano così come nei paesi arabi nordafricani e mediorientali. Il canto delle lotte di liberazione non ha superato il piano della denuncia contro il colonialismo se non per finire di fatto a esaltare le odierne dirigenze. Lo scontro critico nei confronti della realtà dei propri paesi è compito urgente ma non gradito, quasi sempre incanalato da azioni di censura diretta o no, senza contare che i regimi più reazionari di fatto escludono ogni lavoro che non sia di pura evasione.

Liberi dal peso di una religione che nell'Islam ha investito di sé le istituzioni sociali, i paesi dell'Africa nera francofona sono i soli (gli altri sono ai loro primi tentativi e liberazioni, e in alcuni casi sono ancora condizionati da oligarchie bianche e razziste) in cui il cinema, a *momenti* almeno, riesca a rendere conto, e con più profondità di altre arti e strumenti, di una ricerca teorica e pratica ricca, di una tematica adulta, pure se negli ultimi anni non ha avuto lo sviluppo che si poteva prevedere. Si possono qui riscontrare alcune categorie di massima: gli analisti di problemi culturali profondi, gli educatori, i marxisti, i ribelli spesso coincidenti con gli emigrati. Se i primi rinnegano, a ragione, ogni ritorno a una cultura africana autonoma, quale era implicito in certo cinema bianco ed etnologico, è perché sanno che rimane valido solo un rapporto dialettico con essa, non vagheggiandone la purezza contro l'inquinamento, ma studiando i modi in cui il vecchio e il nuovo s'incontrano e si scontrano. I secondi tentano di descrivere con chiarezza al proprio popolo ciò che, a loro parere, è giusto apprendere, e lo fanno con un linguaggio consono al fine, che nei migliori non si fa predicatorio e sa tenersi su toni di buon racconto analitico, descrittivo. I terzi,

rari, mescolano i due momenti, rivissuti secondo un'ottica preoccupata di andare più a fondo come analisi e come proposte. Usano metodi di indagine più precisi, più politici, più economici, e necessariamente più aggressivi nei confronti delle borghesie africane e delle nuove classi dirigenti. I quarti, eccezion fatta per l'esplosiva e controllata poesia di Med Hondo, sono in realtà prigionieri di influenze francesi e hanno (o, in ogni caso, hanno a lungo avuto) bisogno degli eterni Sartre, Breton, Genet, con un pizzico di Freud, per dire la loro difficoltà a vivere; e risultano infine meno ribelli e meno nuovi di quanto non pretendano, nonostante le difficoltà incontrate nei loro paesi. E gli emigrati, narrando l'emigrazione, fanno di qui esplodere le contraddizioni di fondo, più sfumate anche quando sono più urlate, insomma l'ambiguità di un rapporto con l'Europa che è di dipendenza.

In sostanza resta vero quanto previsto da Fanon sui cui testi, ben più che su ogni altro e su ogni moda di negritudine, i registi più lucidi, quelli formatisi a cavallo degli anni Settanta almeno, si sono fatti le ossa. La tentata assimilazione all'Occidente e ai suoi valori e il ritorno adialettico alle sorgenti africane, memoria e canto di un'immota natura/cultura indigene, queste fasi di disagio saranno superate solo nella necessaria sintesi tra ciò che è originario e ciò che è venuto di fuori, tra tradizione e modernità obbligata. Passo rischioso che non può eludere le scelte imposte dalla storia, e atto di ricerca di una funzione adulta ancora lontana da conclusioni, e che, anzi, appare oggi ancor più difficile, disseminato di nuovi e insidiosi ostacoli e costretto vieppiù a fare i conti con quella vera e propria «rivoluzione culturale» oltre che sociale provocata da una profonda penetrazione, un po' dovunque, dei modelli occidentali.

IL CINEMA CINESE

Come quello sovietico, e per qualche anno ancor più di quello, anche il destino del cinema cinese è stato, e in nuove forme è, intimamente legato con la lotta politica in atto nel paese e con le scelte generali fatte dai suoi dirigenti. Le sue crisi sono state le stesse della società cinese nel suo complesso

di cui il cinema è stato, però, raramente il narratore, se non in termini ideologici, visto costantemente come strumento di educazione e formazione. Si può così dividere la sua storia in questo dopoguerra in fasi precise. Negli anni 1945-49 in cui continua la lotta, il cinema si fa quasi esclusivamente nel territorio del Guomindang, sotto la dittatura di Chang Kai-shek, con una funzione, nelle sue punte, di «opposizione» e con l'elaborazione di un peculiare neorealismo senza conoscere la scuola italiana. 1950-55: dopo la vittoria dei comunisti e la proclamazione della repubblica popolare, le strutture sono statalizzate e decentrate non più solo a Shanghai, ma anche a Pechino e soprattutto nel nord-est, a Changchun. L'influenza dominante è quella del cinema sovietico dell'epoca di Stalin, da *Ciapaiev* in poi, con le sue norme e rigidità; il cinema deve servire una nuova morale socialista. I temi trattati sono essenzialmente le lotte rivoluzionarie e la costruzione della nuova società cui, dopo il '56, anno del discorso di Mao sui «cento fiori», si aggiunge la possibilità di riferirsi al sostrato culturale del passato. Negli anni del «grande balzo» 1958-59 la produzione, che si era attestata su una media annua di venti film, supera le cento unità, anche se il pieno sviluppo creativo è frenato dalla campagna contro i «destri» del '57. Una fase feconda è quella degli anni '59-65, caratterizzata da una certa stabilità politica e da un certo liberalismo in materia artistica gestito da Zhou Enlai; matura un cinema popolare, per più aspetti differenziato, di qualità. Subito dopo, questa varietà sarà duramente criticata in nome del rigore classista dalla rivoluzione culturale e imputata alla cricca di Liu Shaoqi. Conseguenze: tutto il passato è rinnegato a eccezione di poche opere modello; dal '66 al '71 si arresta completamente la produzione di film a soggetto. Dopo la fine della banda dei quattro e una non breve transizione, negli ultimi anni, in sintonia con la moda occidentale e la rottura dell'isolamento, si assiste a uno *sperimentalismo* casuale, disorientato, teso a un ricupero tecnico e formale che non si è tradotto finora in un processo di rinnovamento ragionato. Insomma, nel cinema cinese, più che non la contraddizione, domina il bisogno di certezze. Esso tende a trasmettere un'immagine dominante che di continuo muta. Il suo resta, però, sempre un compito unificante. È un cinema impuro, costretto a mediare tra arte e politica, ma anche tra cultura autoctona e

modelli via via importati. Ed è un cinema letterario nell'egemonia sul piano teorico del copione, perlopiù desunto da altri media, in primo luogo la narrativa, su ogni altro elemento specifico della creazione cinematografica. Eppure, è forse possibile parlare, per il cinema cinese, di un doppio movimento per la presenza di elementi di continuità, di costanti, ripresi magari a distanza di tempo. Opera un immaginario con un peculiare sistema di valori e di segni: con i suoi generi e categorie (il *mélo* usato come *detector* di realtà, ma anche i generi *bassi*, horror, *spy-film* ecc.); con una tendenza alla digressione poetica o narrativa (la cosiddetta dimensione interstiziale) che ha radici nella propria tradizione; con una messa in forma stilizzata e simbolica, mutuata dall'Opera di Pechino, anche se meno diffusa di quanto potesse sembrare. In breve, un immaginario con caratteri estetici e politici a suo modo coerenti e specificamente cinesi.

A Shanghai

Come il cinema cinese si sia da sempre trovato alle prese con eventi di tale peso storico e così radicali da imporre arresti e riorientamenti all'intera produzione, eppure abbia prodotto un «corpo di opere di grande qualità, assai sofisticate sul piano politico e su quello estetico e distintive della sua cultura» (T. Rayns), lo mostrano già gli anni '47-49, appena finita l'occupazione giapponese. A Yan'an, tra le file maoiste, si realizzano documentari di guerra di popolo. A Hong Kong emersero due veri talenti, Li Pingqian e Zhu Shilin, il cui *Qinggong mishi* (La storia segreta della corte dei Qing, 1948) sarà poi duramente attaccato da Mao. Il vero centro fu, però, Shanghai, in territorio Guomindang. Un gruppo di cineasti di sinistra, aggirando controlli e censure, diede vita a un cinema progressista e populista, capace di sensibilizzare su comportamenti e condizioni reali, scelte morali degli artisti, miseria della povera gente che non ha casa, infanzia abbandonata, e i cui titoli più famosi furono *Baqian li lu yun he yue* (Ottomila miglia di nuvole e luna, 1947) di Shi Dongshan, *Wanja denghuo* (Luci di diecimila case, 1948) di Shen Fu, *Yedian* (Alloggio notturno, 1947) dai bassifondi gor'kijani e *Biao* (L'orologio, 1949) di Zuo Lin. L'esempio

più alto resta *Yi jiang chun shui xiang dong liu* (Le acque della piena di primavera scendono verso oriente, 1947), saga in due parti diretta dal veterano Cai Chusheng e da Zheng Junli, analisi delle scelte opposte all'interno di una famiglia sullo sfondo storico degli anni '34-46, infine ritratto, dilatato da elementi metaforici, della corruzione di un regime.

È però un cinema variato, aperto in più direzioni, che va dal *mélo* metaforico di Wang Weiyi e Xu Tao *Yongbuzhu de chunguang* (Non si può imprigionare la luce di primavera, 1948), con il grande Zhao Dan nella parte di un *villain* ultrareazionario, alla commedia più o meno evasiva, tipo *Jia feng xu huang* (False fenici, 1947) di Zuo Lin, o satirica, come *Chenglong kuaixu* (Un genero nelle alte sfere, 1947) di Zhang Junxiang. Vi eccelle Sang Hu, autore di *Taitai wansui* (Evviva la signora, 1947), commedia di costume sulla vita di coppia, e soprattutto di *Aile zhongnian* (Gioie e dolori della mezza età, 1949), quasi ozuiano nella descrizione amara di un preside che si ribella a convenzioni etiche e sociali che lo condannano, nel lavoro e negli affetti, a un prematuro crepuscolo. Il tono dominante è quello di un sapiente adattamento dei modelli hollywoodiani, sia per motivi culturali (la diffusione di quell'immaginario) sia economici (i costi ridotti di una «poetica dello studio»); nello stesso tempo Jin Shan, in *Songhuajiang shang* (Sul fiume Songhua, 1947), miseria, oppressione e lotte degli operai del nord-est, mostra di saper applicare inventivamente i principi del cinema rivoluzionario sovietico degli anni Venti, Dovženko in primo luogo.

Il 1949 segna il punto più alto di questo cinema, espressione creativa e vitale dei fermenti di trasformazione che percorrono l'intera società. Alcuni film, realizzati prima della liberazione e montati dopo, prefigurano un possibile cinema cinese, maturo, di un neorealismo che si rifà alle lezioni della scuola di Shanghai degli anni '34-37. *Wuya yu maque* (Corvi e passeri, 1949) di Zheng Junli è lo spaccato di una casa popolare a mezzo tra satira e studio di rapporti e comportamenti, condotto con una struttura e uno stile a tutto pieno, fitto di casi e figure vive e rappresentative del piccolo popolo, compresi gli strati intellettuali proletarizzati, a tratti dilatandosi in allucinanti scene di massa che danno il senso reale di un regime, quello del Guomindang, in sfacelo. Quarant'anni di eventi storici che nulla cambiano in termini di giustizia e di libertà percorrono *Wo zhe yibeizi* (La mia vita, 1950) di e con Shi Hui, quarant'anni visti dal basso, da uno Schweyk cinese, un poliziotto di Pechino costretto a servire e patire. C'è qui vivacità di osservazione della gente comune, c'è un cupo pessimismo non intaccato dalla coda posticcia della liberazione da parte dell'Armata rossa. Sono le stesse immagini che chiudono *San Mao liulang ji* (I vagabondaggi di Tre capelli, 1949) di Zhao Ming e Yan Gong: la liberazione è una *festa* cui possono infine partecipare i piccoli vagabondi di Shanghai, protagonisti di una satira estrosa e crudele di fame e rivolta.

Nella Cina popolare

I primi anni dopo la nascita della repubblica popolare, 1° ottobre 1949, sono invece caratterizzati dalla celebrazione e dalla prudenza. Al tema della ricostruzione è dedicato *Qiao* (Il ponte, 1949) di Wang Bin, la cui impostazione — un gruppo di operai si rivela più bravo e rivoluzionario nel lavoro di un gruppo di tecnici — è emblematica della linea maoista; alle eroine della rivoluzione *Zhonghua nüer* (Figlie della Cina, 1949) di Ling Zifeng e Zhai Qiang. Tutti temi che diventano topici, assieme all'opposizione vecchia/nuova società, miseria e oppressione/liberazione, e a quelli antimperialistici e antiamericani in coincidenza con la guerra di Corea. Datato appare anche il famoso *Baimao nü* (La fanciulla dai capelli bianchi, 1950) di Wang Bin, Shui Hua, Yang Runshen, che era la stilizzata, teatrale trasposizione di una leggenda sorta durante la guerra civile, quella di una servetta che, sedotta da un feudatario, si rifugia semimpazzita sui monti, prima creduta una dea per i suoi capelli divenuti bianchi, poi ricondotta alla ragione e alla lotta dal fidanzato soldato e rivoluzionario. Questi film provengono perlopiù dai moderni studi del nord-est, creati nel '38 dai giapponesi, e i primi a essere liberati dall'Armata rossa. A Shanghai erano attive compagnie private sino al '53 quando tutto il cinema cinese fu nazionalizzato. Tra i film del primo quinquennio si salvano forse *Fushi* (Decadimento, 1950) di Zuo Lin, tratto da Mao Tun e bel ritratto nero di una donna spia del Guomindang; *Liu hao men* (La porta numero 6, 1952) di Lü Ban,

espressivo racconto di uno sciopero di *dockers*; *Jimao xin* (La lettera con le piume, 1953) di Shi Hui, vivace film per ragazzi ambientato nella guerra contro i giapponesi; *Liang Shanbo yu Zhu Yingtai* (L. S. e Z.Y., 1953) di Sang Hu e Huang Sha che a suo tempo destò interesse per le ricerche formali con cui, a colori e secondo i dettami dell'operetta classica di Shaoxing, con donne nelle parti di uomini e fondali dipinti anche negli esterni, mostrava gli amori dei due protagonisti; e infine *Yichang fengbo* (Crisi, 1954), *sovietico* esordio di Xie Jin, in collaborazione con Ling Nong, che discute del potere dei clan e dei loro vecchi valori che condannano l'adultera alla lapidazione. La presenza sovietica, che s'inseriva nel quadro di necessari e stretti rapporti con i paesi socialisti, s'espresse soprattutto in ampi e interessanti documentari di Gerasimov e Leonid Varlamov, in particolare *Osvoboždëennyi Kitaj* (La Cina liberata, 1952).

I «cento fiori»

Un nuovo slancio sembra dare al cinema il discorso di Mao nel '56 sui «cento fiori» che ammette, se non auspica, diverse correnti di pensiero e artistiche. È un processo contraddittorio, presto incrinato dalla campagna contro i «destri» del '57 che colpì tra gli altri Shi Hui, poi morto in circostanze oscure, probabilmente suicida, e Lü Ban, ma che, nel contesto di un permanente conflitto tra arte e politica, dà vita, grazie anche a interventi più aperti di Zhou Enlai, a uno sviluppo articolato in più direzioni come generi, come approcci, come ricuperi culturali e formali che si riferiscono a volte al ricco sostrato del passato, esperienze poi duramente criticate dalla rivoluzione culturale in quanto sostenevano «un'arte del popolo intero contro un'arte al servizio di operai, contadini, studenti».

Lü Ban fa appena in tempo a dare un altro dei suoi film satirici pieni di ritmo e di spirito antiburocratico, *Xin juzhang daolai shi qian* (Prima dell'arrivo del nuovo direttore, 1956), prima che essi vengano criticati come «erbe velenose». Cineasta «maledetto» oltre che uno dei maestri degli anni Trenta, è Sun Yu il cui *Wu Xun zhuan* (La vita di Wu Xun) era stato molto apprezzato, tra gli altri, da Ba Jin ed era considerato

dall'interprete Zhao Dan come il suo lavoro preferito, ma nel '51 fu sottoposto a una dura analisi da Mao in persona. In tutto degni di lui sono i suoi ultimi film: *Cheng feng po lang* (Con il vento in poppa, 1957), libera e libertaria commedia hawksiana che sbeffeggia ruoli e tabù, e soprattutto *Lu Ban de chuansuo* (La leggenda di Lu Ban, 1958), superbo ed eterodosso racconto su un inventore della Cina arcaica, espressione di una scienza non esclusiva. Vi era in particolare esaltato un senso comunitario, la ricerca errante a contatto con la gente comune e la natura, che torna anche in *Li Shizhen* (id., 1956) di Shen Fu, biografia più alla sovietica di un farmacologo dell'epoca Ming che difende contro il potere il valore assoluto della verità. Allo spirito critico dei «cento fiori» è connesso lo stesso ultimo, cupo film di Shi Hui, *Wuhai yehang* (Viaggio notturno su un mare nebbioso, 1957). C'è un aspetto metaforico in questo ieratico racconto di un naufragio causato dall'incuria degli specialisti; e c'è il sogno di un ruolo critico per sé, per il cinema nel gesto sublime (presago?) di un operatore che, quando la fine sembra prossima, appende la cinepresa al pennone più alto, come un occhio che registra, riflette, e forse sopravvive.

È, però, una fase di sviluppo di tutto il cinema cinese. Come sempre, è un cinema letterario, spesso desunto da altri media. Da Ba Jin è tratto *Jia* (Famiglia, 1956), *mélo* familiare «bagnato» di Chen Xihe e Ye Ming; da Lu Xun, *Zhufu* (Il sacrificio di Capodanno, 1956) di Sang Hu, tuffo un po' accademico nella morte che vive nei villaggi; da Mao Tun, *Lin jia puzi* (La bottega della famiglia Lin, 1959) di Shui Hua in cui il vero protagonista è il denaro che domina, regola tutti i rapporti umani. Delle opere tradizionali filmate, *Shiwu guan* (Le quindici filze di monete, 1956) di Tao Jin resta un perfetto esempio di stile nazionale, a un tempo molto formalizzato e vivace, cui fa da pendant *Liu sanjie* (Terza sorella Liu, 1960) di Su Li, operetta moderna e con un raro uso degli esterni. Anni dopo, *Dongfang hong* (L'Oriente è rosso, 1965) di Wang Ping sarà un rito di regime in forma di musical in cui il cinema ha la sua parte, grazie a un dinamismo di regia che sa dare corpo a un universo autonomo, variato nei numeri, ora pure forme a sé, astratte, ora espressione di culture autoctone, e funzionale nell'uso delle sue plurime componenti, le migliaia di ballerini, cantanti, musicisti, coristi, spettatori.

La sua autrice, Wang Ping, appartiene alla ristretta cerchia dei veri narratori, capaci di costruire una storia, di definire personaggi vivi e quindi più aperti. Può essere per l'intrusione, nel racconto epico-corale dei rapporti tra l'Armata rossa e un villaggio chiuso in sé, di un privato autentico, di un dilemma sentimenti/lotta, come in *Liubao de gushi* (Accadde a Liubao, 1957). O può essere per la visione umana, se non intimista, che in *Yong bu xiaoshi de dianbo* (Insopprimibili onde radio, 1958) dà della lotta di una coppia che tiene i collegamenti clandestini con Yan'an, o per la vivacità da commedia con cui, nella Shanghai appena liberata di *Nihongdeng xia de xiaobing* (Sentinelle sotto le luci al neon, 1964), pone un reparto dell'esercito popolare alle prese con il mondo smaliziato, corrotto della vita notturna. Analogamente la lotta di liberazione ha un suo respiro cinematografico nell'ammutinamento di *Haihun* (Spirito del mare, 1957) di Xu Tao, nella memoria materna di *Dang de nüer* (La figlia del partito, 1958) di Ling Nong; si fa *plein air* movimentato in *Honghu chiweidui* (La guardia rossa del lago Hong, 1961) di Xie Tian, già ottimo attore, mentre è il lucido carisma degli interpreti Zhao Dan e Yu Lan a dare un senso concreto, morale al martirologio di *Liehuo zhong yongsheng* (Immortali tra le fiamme ardenti, 1965) di Shi Hua. Spesso questi «narratori» sono anche i cineasti più *dialettici*, sia pure di una dialettica tutta interna ai valori dominanti. Come il Lu Ren di *Li Shuangshuang* (id., 1962), vivace commedia sui rapporti di coppia e sulla condizione della donna nelle campagne. Come la Dong Kena di *Kunlunshan shang yike cao* (Uno stelo d'erba sul Kunlun, 1962), che narra l'esperienza difficile di un geologo in una zona interna.

Qingchun zhi ge (Il canto della gioventù, 1959) di Cui Wei e Chen Huaiai appartiene, invece, al filone *celebrativo* in grande stile i cui culmini restano, però, due film di Zheng Junli: *Lin Zexu* (La guerra dell'oppio, 1959), esaltazione della cinesità, seppure incarnata da un mandarino feudale in lotta contro il dominio straniero, e *Nie Er* (id., 1959), coloritissimo omaggio al compositore delle musiche dei più bei film degli anni Trenta, una delle quali doveva divenire l'inno nazionale della Cina comunista. Lin Zexu e Nie Er erano Zhao Dan, in piena fase cerkasoviana. Accanto a questa ufficialità, esistono esperienze decentrate come *Nongnu* (Servi della gleba, 1963) di Li Jun, saga epico-proletaria d'ambiente e interpretazione tibetana, non indegna dei classici del cinema rivoluzionario sovietico. Ed esiste un cinema cantonese, in dialetto (*Zhujiang lei*, Le lacrime del fiume delle perle, 1950) e non (*Nanhai chao*, La marea dei mari del sud, 1962) e soprattutto *Qishierja fangke* (Le settantadue famiglie di inquilini, 1964), tutti e tre di Wang Weiyi. Cioè, una varietà di filoni e interessi all'interno del quadro ideologico-politico.

Da Jin Shan a Xie Jin

Tre sono forse i film-chiave di questo non lineare ma produttivo periodo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Uno è *Fengbao* (Tempesta, 1959) in cui Jin Shan mostra la stessa complessità formale e tematica di *Sul fiume Songhua*: «movimento operaio in scene di massa + Ejzenštejn + convenzioni dell'Opera di Pechino» a proposito dello sciopero dei ferrovieri di Hankou nel 1923, invischiati nei sottili intrighi dei padroni. Il secondo è *Zaochun eryue* (Primavera precoce al secondo mese lunare, 1964) di Xie Tieli che, tratto dal romanzo anni Venti di Rou Shi, ricuperava al meglio le lezioni del movimento del «4 maggio» più che non i precetti maoisti di Yan'an, e non a caso fu subito fatto segno di una violenta campagna. È un bel *mélo* di modi e tempi tipicamente cinesi (si veda l'uso metaforico degli scenari), un *mélo* di dolore e di educazione, ben fuso nel suo doppio registro, esistenziale — un maestro diviso nel suo diverso affetto per due donne — e politico, di necessaria scelta di campo. Una certa apertura Xie Tieli (n. 1925) l'aveva del resto mostrata già al suo esordio nel '61 con *Baofeng zhouyou* (Come un uragano), che dava una visione non conformista della riforma agraria nel nord e della difficile integrazione in quella realtà da parte dei quadri intellettuali.

Wutai jiemei (Sorelle del palcoscenico, 1965) di Xie Jin, infine, itinerario a contrasto di due famose attrici dell'opera di Shaoxing dal '35 al '50, è un racconto di grande sapienza visiva ed evocativa di un'epoca e di un mondo, quello teatrale di Shanghai, nello stesso tempo capace come pochi di incarnare in personaggi adulti più conflitti, città/campagna, vecchio/giovane, successo/impegno, scalata sociale/iniziazione

rivoluzionaria, mediata dal modello Lu Xun. Xie Jin vi si rivela regista con un senso del cinema quasi da *cinéphile*, con una sua classicità espressiva che produce un cinema di grande naturalezza, con un di più di costruito e complesso, a esempio, nel costante ricorso al flashback che ricupera tutto il peso critico del passato, ne fa un essenziale polo dialettico e formale. Xie Jin non è, però, l'autore come lo intendiamo noi; *è* il cinema cinese, ne esprime il carattere profondo, impuro, ne riproduce la varietà, la contaminazione di fonti nazionali e «generi» stranieri, le aperture e le rigidità. Le «crisi». E «Crisi» si chiamava, appunto, il suo sovietico film-discussione d'esordio. Passa da un *mélo*-commedia di tono e ritmo hollywoodiano, *Nülan wuhao* (La cestista n. 5, 1957), con lo stadio coperto di Shanghai come luogo del destino, dei corsi e ricorsi agonistici e sentimentali, alla satira socialista di *Da Li, xiao Li he hao Li* (Il grosso Li, il piccolo Li e il vecchio Li, 1963). Ha fatto di tutto, e quasi sempre bene, in sincronia, ma creativa e personale, con le linee politiche via via succedentisi. *Haigang* (Il porto, 1972) è un'opera-modello realizzata, fin dove gli è possibile, come un musical di Donen-Kelly. *Chunmiao* (Germogli primaverili, 1974) è uno dei più sensati film della banda dei quattro. *Qingchun* (Giovinezza, 1977), poi, vivificato da un certo senso dei sentimenti umani e proprio dal suo estremismo maoista, prelude all'opera più critica dell'ultima fase, *Tianyunshan chuanqi* (Il racconto straordinario del monte Tianyun, 1981). Xie Jin (Shaoxing 1923) è l'espressione più alta, più ancora della Wang Ping e di Xie Tieli, di quella generazione di mezzo che ha esordito dopo la liberazione e che, più volte criticata e punita, resta il nerbo della produzione, attiva sotto qualsiasi clima.

La rivoluzione culturale

Reso più complesso da un sostrato di fatti personali, da rivalità e vendette da parte di Jiang Qing, moglie di Mao ed ex attrice, nei confronti dei protagonisti della vita artistica della Shanghai anni Trenta, al fondo di quanto accade in Cina durante la rivoluzione culturale c'è, però, l'estremizzazione di due temi la cui presenza è costante dopo il '49, quello

delle forme nazionali e quello della funzione sociale dell'arte. A essi si aggiunge l'idiosincrasia di certi principi maoisti per il cinema, arte straniera e in mano a specialisti cui si preferisce come forma-modello il più autoctono teatro. Così si tende a un cinema puro, ideologicamente puro, che sostituisce i concetti ai personaggi. Eroi e antieroi non sono reali bensì rappresentazioni di idee, inscenano linee e valori contrapposti. Si insegna un atteggiamento. La messa in forma è ridotta in funzione di inflessioni e intenti didattici. Con un gesto di negazione radicale, si cancella, salvo poche eccezioni, quanto è stato fatto sino ad allora, si rifiuta la mediazione di segni e linguaggi, cioè visioni della realtà, bollate come borghesi, negative, espressione della linea «nera». Non a caso, a essere sottoposte a feroce critica sono le lezioni populiste, realiste, le influenze stanislavskijane, legate a una nozione di autore invece che a una gestione collettiva, a un'arte progressiva e universale invece che a un rigoroso classismo, che nella realtà fu iconoclastico settarismo. Dalla tradizione nazionale si riprendono e dilatano alcune componenti, alcuni retaggi e tecniche espressive, di tipo estraniato soprattutto, non realistico, che servono da base a una diversa codificazione artistica come rito, come verità della ripetizione di un modello noto ai più. In linea con un'arte pedagogica e utile, utile almeno per gli «scopi di chi era al potere» (P. Clark).

Un film del '64 che i dirigenti di allora tennero a lungo in quarantena, *Fengshuiling* (La linea di demarcazione), appare già un precursore negando note e dilemmi di una visione privata a favore di un compendio dei temi della rivoluzione e del maoismo, ma mostra anche una capacità di intervento che non sarà più dato ritrovare, descrivendo in termini ideologici ed economici come la lotta di classe nelle campagne, cioè nella società cinese, non fosse finita con la vittoria del comunismo. Vicino a questa linea, ma in maniera assai più rigidamente didascalica, è il dittico del '65 sulla guerra di popolo *Didao zhan* (La guerra dei sotterranei, che è sostanzialmente un *remake* di *Pingynam youjidui*, I guerriglieri della pianura, di dieci anni prima) e *Dilei zhan* (La guerra delle mine). Poi, negli anni '66-70, chiusi gli studi, le realizzazioni si ridussero a film d'attualità e documentari. Sappiamo, tuttavia, che le guardie rosse, impadronitesi degli stabilimenti cinematografici, usarono la cinepresa per documentare dal-

l'*interno* il loro movimento, ma forse anche per dei tentativi di *fiction*. I cineasti furono coinvolti nel processo di critica e nello studio politico. Alcuni furono mandati a rieducarsi con il lavoro manuale nelle scuole quadri, altri incarcerati: Zheng Junli, l'autore di «Corvi e passeri», morirà in prigione nel '69, Zhao Dan vi passerà quasi sei anni. Solo alla fine del '70 si riprese lentamente a girare portando sullo schermo testi modello dell'Opera di Pechino, rivoluzionata sotto la guida di Jiang Qing. Tra essi: *Baimao nü* (La fanciulla dai capelli bianchi, 1971) di Sang Hu, *Hongse niangzijun* (Il distaccamento femminile rosso, 1972) di Su Li, il citato *Haigang* dei due Xie, *Dujuan shan* (Il monte delle azalee, 1973) di Xie Tieli, tutti alle prese con le costrizioni delle nuove direttive teoriche, che furono applicate anche ai primi film a soggetto, *Yanyangtian* (Cieli solatii) e *Huohong de niandai* (Anni di fuoco), entrambi del '74 e d'ambiente industriale e polemici contro i sovietici e il ruolo dell'esperto. Tuttavia, le spinte a una gestione collettiva della produzione d'immagini (la campagna contro il «regista come figura centrale») rimasero in larga parte formali, e si ricuperarono, in nome delle loro capacità tecniche, cineasti criticati. Così la Wang Ping è sottratta ai lavori agricoli per dirigere *Shanshan de hongxing* (La lucente stella rossa, 1974), e si mostra come sempre buona narratrice ma pure ligia oltre ogni limite al delirio ideologico in auge. Il meglio viene dal citato *Chunmiao*, sui medici a piedi scalzi, e da *Juelie* (Rottura), sulle università operaie e contadine contrapposte alla scuola fatta per università centrali, che nei limiti del possibile «non si fermano a una polemica ideologica contro i revisionisti, ma esprimono una critica concreta delle conseguenze che il formarsi delle caste ha sulla vita delle masse» (M. Müller). Ogni film è ormai occasione di scontro politico tra le forze in campo. Gli ultimi attacchi della direzione culturale dei quattro sono rivolti contro *Haixia* (id., 1973), coordinato da Xie Tieli, e *Chuangye* (I pionieri, 1975) di Yu Yanfu, attacchi moderati da Zhou Enlai e da Mao stesso che invita a «non cercare il pelo nell'uovo».

Il dopo-Mao

Il 9 settembre '76 muore Mao; da alcuni mesi è morto Zhou Enlai. Dopo l'ottobre, ha termine la direzione della banda dei quattro, poi arrestati e processati. L'epoca di Deng Xiaoping è apparsa sin dagli inizi di un aperturismo non meno conformista del settarismo dell'epoca precedente. A caratterizzarla è una volontà di rompere *comunque* una condizione di isolamento e di ritardo di fronte all'Occidente. Nel cinema essa ha dapprima dato vita a un processo di revisione del recente passato condotto senza il necessario controllo critico cui, non a caso, si è accompagnata, sul piano formale, una modernità occidentalizzante e casuale. *Dai shoukao de lüke* (Il passeggero con le manette, 1980), bizzarro, poco felice film di Yu Yang, è stato sintomatico di questi orientamenti, nella sua commistione di generi (thriller, *spy-story*, western, arti marziali: modello i *gongfupian* di Hong Kong) e nella sua smania di esorcizzare la rivoluzione culturale, le guardie rosse nella parte dei cattivi, dei *villains*. Con *Bashan yeyu* (Pioggia notturna sui monti Ba, 1980) Wu Yonggang e Wu Yigong arrivano a negarla: nessuno è mai stato favorevole. Nei casi migliori se ne rende almeno il clima, come in *Kunaoren de xiao* (Il sorriso di un uomo in tormento, 1979) di Yang Yanjin e Deng Yimin, film cupo, pieno di sensi di colpa, sul caso di coscienza di un giornalista. A volte, si è giunti a una sorta di rifiuto della politica e della patria socialista, come pare in *Kulian* (Amore amaro, 1981) di Peng Ning, da una sceneggiatura di Bai Hua, criticato prima della sua uscita e a suo tempo non distribuito neppure in Cina. In ogni caso invisibili all'estero sono stati i rari film in cui la condanna si è accompagnata a una precisa analisi dei moventi umani, esempio *Feng* (Acero, 1979) di Zahang Yi, acceso *mélo* di amore e morte di due guardie rosse.

Di fatto, la sola vera opera critica è venuta ancora da Xie Jin, ed è *Tianyunshan chuanqi* che esamina la campagna contro i deviazionisti di destra del '57 alla luce delle contraddizioni attuali. Foto, quaderni, incartamenti, racconti a flashback, sollecitati da una giovane cinese d'oltremare, fanno tornare il passato che non è e non può essere un caso chiuso. Come per gli uomini di marmo e di ferro di Wajda, è la presa d'atto di una crisi. Ci sono i militanti di base, vittime di errori

di cui recano nei corpi i segni, che non si vuole riabilitare. Ci sono alti quadri di partito prudenti, carrieristi, il cui tenore di vita svela la sopravvivenza di vere e proprie differenze di classe. C'è come un ricupero delle proprie radici collettive, rispetto alle quali pone la necessità di scelte politiche e morali. Andando controcorrente a ogni livello, Xie Jin si fa cineasta sempre più classico e popolare; usa il corpo narrativo e simbolico del *mélo* e ne fa un *detector* di realtà e cambiamento. Così le vicende private messe in scena, i modi in cui le esistenze di due donne e un uomo s'intrecciano, chi ora moglie di un funzionario, chi maestra di villaggio, chi carrettiere, finiscono per proporre elementi per una lettura globale della vita cinese. Se non è il film più bello di Xie Jin, forse frenato da un giusto rispetto per la sua materia, certo è il più critico, quello più nel tempo. È un discorso che continua con il solido *Mumaren* (Il guardiano di cavalli, 1982) in cui pone a confronto un padre emigrato in California e un figlio relegato in campagna sin dal '57 in quanto «destro», ma che non lo seguirà in America. Alla propria storia e realtà non si può e non si vuole sfuggire, anche se Xie Jin, da ultimo, lo fa in forme del tutto interne alle ragioni dello spettacolo. È il caso di *Gaoshan xia de huahuan* (Corone di fiori ai piedi della montagna, 1984) ambientato nella guerra cino-vietnamita del '79, in cui restano però il suo gusto per la caratterizzazione dei personaggi e la critica ai dirigenti politici privilegiati.

Tra mercato e nuove ondate

In questi anni si è venuto ricuperando un certo realismo esistenziale nel film di guerra di liberazione: *Jinye xingguang canlan* (Come brillano le stelle stanotte, 1980) di Chen Huaiai e Xie Tieli, fattosi autore più cauto; *A! yaolan* (Oh, culla!, 1980) di Xie Jin, su un gruppo di bambini messi in salvo da donne-soldato. Nel *mélo*: *Lushan lian* (Amore a Lushan, 1979) di Huang Zumo. E soprattutto nella commedia: *Talia he talia* (Quei due e quelle due, 1979), variazione di Sang Hu sul tema dei gemelli; *Tianmi de shiye* (Una dolce impresa, 1979) in cui Xie Tian tocca il tema del controllo delle nascite; *Xi ying men* (La felicità riempie la casa, 1981) di Zhao Huangzhan, sui rapporti familiari di ogni grado. Un po' oltre

va *Fating neiwai* (In tribunale e fuori, 1980) di Cong Lianwen e Lu Xiaoya, inchiesta «televisiva» di un giudice su un assassinio che vede implicato il figlio di un dirigente di partito. A loro modo significativi delle attuali tendenze sono *Li Siguang* (id., 1979) del veterano Ling Zifeng, biografia di uno scienziato moderno; gli adattamenti letterari, l'effettistica *Yuanye* (Landa selvaggia, 1981) della Ling Zi, da un noto testo teatrale, il più rigoroso *Chaguan* (La casa da tè, 1982) di Xie Tian, da Lao She, vittima della Rivoluzione culturale, e il più «privato» *Han ye* (Notti gelide, 1984) dell'anziano Que Wen, da Ba Jin; *Shangshi* (Cocente dolore per chi è dipartito, 1981) di Shi Hua, con il suo sperimentalismo di riporto che «mischia Lu Xun e la Duras»; il poetico e quotidiano *Chengnan jiushi* (I miei ricordi di Pechino, 1982) di Wu Yigong; e, all'opposto, il gusto manierista per il feuilleton di lusso di Yu Benzheng (*Piaobo qiyu*, Strani incontri, 1984; *Rezhou*, Il sorgere del sole, 1985) e quello della più artificiosa azione di Wu Ziniu (*Diexue heigu*, Bagno di sangue nella valle nera, 1984). In effetti, si è fatta strada una produzione bassa, legata alla scelta di fare i conti con il mercato, con i bilanci economici (anche se, per ora, senza risultati apprezzabili), e che ha trovato i suoi filoni portanti nelle arti marziali come regno dell'immaginario avventuroso, nei film giovanili di musica-sentimento-look-pubblicità consumistica, nei kolossal storici in linea con la politica delle coproduzioni. Tanto più che, dalla metà degli anni Ottanta, ogni studio si gestisce autonomamente il proprio bilancio e ne è responsabile economicamente. In ogni caso, coi suoi cento film all'anno (ma nell'85 sono saliti a 147) che escono da diciassette studi (i principali sono a Pechino, compreso il «1° agosto» dell'esercito, a Changchun e a Shanghai; altri sono decentrati nelle regioni autonome, da quelli Emei ai confini del Tibet e i più sottratti al controllo centrale, a quelli Fiume delle perle di Canton dove si vedono i programmi TV di Hong Kong e si ha la produzione più cosmopolita), quello cinese resta un cinema vario, in grado di rispondere alle esigenze di gusto e di ideologia dei suoi tanti e diversificati gruppi sociali, e che ha ancora un pubblico numeroso (venticinque presenze a testa all'anno).

Il «nuovo corso» di Deng Xiaoping punta sulla modernizzazione e sull'iniziativa individuale, anche in forma privata. Queste indicazioni sono recepite nei modi più svariati da

registi più giovani che sembrano accomunati soltanto dall'assenza di didascalismo. Zheng Dongtian e Xu Guming con *Lingju* (Vicini, 1982) catalizzano attraverso la crisi degli alloggi il contrasto tra bisogni e aspirazioni egualitarie della gente e le scelte della borghesia di partito. Wu Tianming, con *Meiyou hangbiao de hui* (Il fiume senza segnali di navigazione, 1984), dà una singolare densità poetica ai tormenti interiori ma anche politici di tre uomini che convivono su una zattera. Huang Jianzhong sceglie in *Liangjia funii* (Donne di buona famiglia, 1985) la strada di un duro realismo corale, in un 1949 di matrimoni combinati tra fanciulle e bambini. La Nuanxin Zhang sceglie, invece, l'intimismo con l'accurata *Qingchun ji* (Ode alla giovinezza, 1985), educazione alla vita di una ragazza di città, costretta durante la rivoluzione culturale in campagna, così come Li Xiaojun e l'ex attrice Hu Mei in *Nüerlou* (Padiglione femminile, 1985), singolare storia di lavoro e di amore per una guardia rossa ferita da parte di un'infermiera. Sono tutti piccoli film, nessuno è un'esperienza-limite, ma introducono ognuno una propria novità. È il caso, ancor più, di *Ye shan* (Montagne selvagge, 1986) di Yuan Xueshu, commedia realistica di coppia e di economia che racconta con acume le nuove imprese private. Ma il film più nuovo è certamente *Huang tudi* (Terra gialla, 1985) di Chen Kaige: qui il tema maoista (il soldato rosso nel '37 in un villaggio contadino, la bambina venduta in sposa a un vecchio e che per sfuggire al suo destino annega nel Fiume Giallo) è trasfigurato in un aspro sistema di referenti rituali e mitici e visivi e musicali che sono l'espressione di una terra, è cioè sotteso da una volontà di ricerca cinematografica che ha rari riscontri nel contesto cinese. Dopo questo film-svolta sono comparse altre esperienze e altri autori mossi da interessi che escono dagli schemi consueti. Zhang Junzhao ha visto il suo *Yige he bage* (Uno più otto), singolare e pessimistica vicenda di guerra in cui otto criminali sono ricuperati per essere inviati in una missione suicida contro i giapponesi, uscire soltanto nell'85 dopo due anni e alcuni rimaneggiamenti. Tian Zhangzthuang ha dato, agli studi del Nord-ovest di Xi'an, una misteriosa e interessante *horse opera* mongola, *Liecheng zhasa* (Le regole del terreno di caccia, 1985), quasi senza dialoghi e trama, molta attenzione antropologica alla comunità di cacciatori nomadi *naturalmente* crudeli, mostrando un linguaggio modernamente semidocumentario che ha trovato conferma nel successivo *Daomazei* (Ladri di cavalli, 1986). Ma, già con il suo saggio di diploma, *Women de jiaoluo* (Il nostro angolo, 1980, codiretto con Xie Xiaojing e Cui Xiaoqin), un sorprendente racconto su tre ex guardie rosse rimaste all'epoca invalide e che ora conducono una tristissima vita di emarginati. Un altro sconfitto, un musicista tradizionale cantonese, tradito dalla Rivoluzione culturale, dagli amici emigrati come dagli artisti ufficiali, ma alla fine non dal figlio ribelle che, dopo le tentazioni di fuga a Hong Kong e le smanie per le mode occidentali, ne ricupera la lezione di integrità morale e di dignità, ha narrato Zhang Zeming nell'amaro e lineare *Juexiang* (L'ultima risonanza, 1986). Un caso è poi diventato *Heipao shi jian* (L'incidente del cannone nero, 1986) di Huang Jianxin, commedia di equivoci che si fa durissima satira della burocrazia che tragicamente scambia un messaggio in codice scacchistico per un complotto spionistico, disseminata di una continua presa in giro delle rituali formule ufficiali. La comparsa di autori come Chen Kaige, Zhang Junzhao e gli ultimi citati, tutti poco più che trentenni e appartenenti alla cosiddetta «quinta generazione», quella diplomatasi negli anni Ottanta dopo la riapertura della Scuola di cinema di Pechino e quindi non toccata dalla Rivoluzione culturale, ha fatto parlare di una vera e propria *nouvelle vague* cinese, che appare più espressione di un cambiamento e di una ricerca che non di una precisa poetica, di una trasgressione forse soprattutto estetica, ma anche critica sul piano politico e di costume, estranea a un corpus di referenti e di valori rigido come nel passato, sia pure senza rotture violente con i codici dominanti e i limiti imposti dal sistema.

Hong Kong

Il cinema di Hong Kong, noto in Occidente per i *gongfu* (o kung-fu, come si diceva) e per il divo Bruce Lee, ha in realtà una storia ben più articolata, iniziata nel '50 con la separazione dalla Cina e destinata a concludersi nel 1997 con il ritorno di questa colonia inglese alla madrepatria. È un cinema caratterizzato da una doppia produzione, l'una in

mandarino, rivolta ai mercati del Sud-est asiatico e composita nelle sue commistioni di cultura cinese e influssi stranieri, l'altra in cantonese, più popolare e radicata nella locale cultura meridionale, produzioni egemoni a fasi alterne.

Coerente con le sue origini negli anni Trenta quando sorse come base delle *majors* shanghaiesi per una produzione in dialetto destinata alla diaspora cinese, il cinema cantonese ora riservato alle piccole compagnie accentua il suo carattere regionale, artigianale, a suo modo autentico, dopo il '49 depositario per tutta l'area cinese, stante il disinteresse della repubblica cinese e di Taiwan, di tutto un repertorio popolare i cui *generi* trainanti restano il film d'opera e quello di arti marziali, la farsa e il melodramma. E sarà quest'ultimo genere a mediare le tensioni realiste, favorite dalle compagnie di sinistra. Dovuto a registi sia di Hong Kong sia venuti da Shanghai, come si è visto, sin dalla fine della guerra, è un cinema che, coi suoi immigrati, disoccupati, poveri, spesso si rifaceva al «film di tendenza» di Shanghai degli anni Quaranta. È la grande stagione del *mélo* sociale, in chiave quasi sempre familiare, alla cui definizione di stile e tono («lo spirito di collaborazione») contribuirono Yue Feng, Wu Zuguang, Zhang Junxiang (*Huozang*, Cremazione, 1950), Cheng Bugao (*Mingleng*, id., 1955, da Ba Jin), Tao Qin, Qin Zian, Wu Hui, Li Tie. Questi, regista di più di cento film, espresse al meglio l'attenzione per l'esistenza della gente comune e i conflitti che nascono da un ordine ingiusto con *Tianchang diju* (Un amore eterno come cielo e terra, 1955), bel *remake* riambientato di *Carrie* di Wyler, storia di esclusione e di amore impossibile contro le convenzioni, e *Huoku youlan* (Un'orchidea nascosta in un antro di fiamma, 1959). Di Qin Jian, sottile cantore dei sentimenti, è il confuciano *Fumu xin* (Cuore di genitori, 1955), tutto dignità paterna sino al sacrificio di un cantante d'opera impoverito dalla crisi economica; e a Yuen Yangan riuscì una notevole trasposizione di *A Q zehngzhuan* (La vera storia di A Q, 1957), impasto di realismo di racconto e squisita stilizzazione del *décor*, di ironia e pathos verso il famoso personaggio di Lu Xun, incarnazione del cinese succube di fronte ai potenti e alla storia.

Un maestro della commedia satirica è ritenuto il veterano Li Pingqian (Jack Li, alla moda occidentale) che ha diretto circa duecento film tra muti e sonori. Aperto a plurime influenze, alte come seriali, ma adattate a un autentico contesto cinese, mise in luce nei film di rilievo doti di ritmo serrato e di analisi ben costruite dei rapporti umani; tra essi, nel dopoguerra *Yidai yaoji* (Una generazione di incantatrici, 1949), una Tosca nel Guomindang, e l'eccellente *Shuohuang shije* (Un mondo bugiardo, 1950), scatenata irrisione dell'ossessione dell'oro e del potere. La figura chiave, però, fu senza dubbio Zhu Shilin (Taicang 1899 - Hong Kong 1967). Attivo a Shanghai sin dagli anni Trenta, si fece un nome per alcuni *mélo* familiari, innovativi e sperimentali sul piano del linguaggio cinematografico, e poi con film storici nel periodo delle concessioni straniere e dell'occupazione giapponese, 1939-44, più o meno adeguandosi alle direttive del nuovo potere. Ciò gli valse l'accusa di collaborazionismo e difficoltà di lavoro, per cui nel '46 si trasferì a Hong Kong dove, dopo cinque lavori di genere ma con innesti sofisticati, ebbe una nuova, più ambiziosa partenza con il citato *Qinggong mishi*, criticato da Mao (prima) e Yao Wenyuan (poi) durante la rivoluzione culturale. Persino in questo soggetto storico su un momento chiave della Cina moderna, è la famiglia «il microcosmo della nazione». Come in Ozu, rotture e cambiamenti sono riflessi nel tessuto di rapporti tra i membri del nucleo familiare. Senza, però, l'austerità di Ozu: i suoi modelli sono le commedie leggere di Lubitsch e quelle sociali di Capra, innestate su una base neorealistica. Cioè: attenzione ai contrasti reali, ai problemi dell'uomo comune; messa in scena elaborata, personaggi caratterizzati con precisione. Lo mostra uno dei suoi film più belli, *Wu jiaqi* (Giorno di nozze rinviato, 1951), spaccato pieno di vitalità e di humour di ambienti proletari a partire dagli ostacoli pratici che si frappongono al matrimonio tra due giovani. È il suo periodo più impegnato, di lavoro con compagnie legate al PC, che si traduce in una serie di opere in cui si combina la sua finezza di osservazione della realtà con un certo didattismo «educativo». Tra esse, l'amaro *Zhongqiu yue* (La luna di mezzo autunno, 1953), sull'usanza-obbligo del regalo annuale al padrone da parte di ogni impiegato, e *Qiaoqian zhi xi* (La gioia del trasloco in una nuova casa, 1954), sulle traversie di una giovane coppia sempre più povera e ridotta alla fine all'addiaccio. Dopo il '55, passato a un lavoro produttivo e di supervisione di «commedie borghesi», riuscirà ancora in al-

cune notevoli prove di matrice letteraria o teatrale, quali *Leiyu* (Temporale, 1961) e *Guyan chunmeng* (Il giardino del riposo, 1964).

La realtà di Hong Kong era, però, ormai quella di un rapido e intensivo sviluppo tecnologico ed economico, con i crismi e gli squilibri di un «benessere» all'occidentale. A gestire il suo cinema (302 film nel '61, 129 nell'82) furono soprattutto gli Shaw Brothers, Run Run e Run Me, esercenti e distributori a Singapore, poi trasferitisi qui dove nel '61 costruirono una leggendaria città del cinema che produce a ciclo integrato, con annessi alloggi per gli impiegati. I loro sono prodotti assolutamente commerciali (40-50 all'anno), in mandarino, rivolti a Taiwan, Indonesia, ai cinesi d'Asia e d'America, *gongfu*, *action film* drammatici, storici, avventurosi, musicali, in costume e moderni, improntati a una bassa serialità. Del tutto integrato in questo sistema è anche Li Hanxiang, autore di prestigio ma disponibile al mero esercizio di mestiere, di preziosismo tecnico e scenografico. Venuto dal nord della Cina, lavora con gli Shaw sin dal '55, salvo una parentesi indipendente a Taiwan dove diede uno dei suoi film migliori, *Dongnuan* (Un tiepido inverno, 1967). È un raro esempio di realismo nella carriera di un tipico regista «di studio», specialista in sofisticate ricostruzioni d'epoca e in *fengyue*, opere feudali estenuate cui darà un capolavoro con *Shengse quanma* (Servile d'aspetto, 1976, interprete Michael Hui). Tra i suoi film, che sono ormai più di settanta ivi comprese alcune commedie sexy (il suo gusto per il sesso è un fatto raro per un cineasta cinese), i più famosi sono *Liang Shambo yu Zhu Yingtai* (L.S. e Z.Y., 1962, codiretto con King Hu), la satira *Da junfa* (Il grande signore della guerra, 1972) e i sontuosi *Qingguo qincheng* (Una muraglia di sentimenti attorno all'imperatrice mancese) e *Yingtai qixue* (L'ultima tempesta, 1975-76) che gli sono valsi nell'83 l'invito a dirigere nella Cina popolare due costosissimi kolossal sempre sull'imperatrice Cixi, di enorme successo.

L'altra e più aggressiva *major* è la Golden Harvest di Raymond Chow, basata sulla centralità della star e la cui fortuna è legata alla scoperta di Bruce Lee. Nato a San Francisco da una coppia mista, da bambino attore a Hong Kong e poi in ruoli minori a Hollywood e nei *serials* televisivi, Bruce Lee s'impose per la maestria nelle arti marziali, esibita in

Tangshan daxiong (*Il furore della Cina colpisce ancora*, 1971), *Jingwu men* (*Dalla Cina con furore*, 1972), entrambi di Luo Wei, *Menglong guojiang* (*L'urlo di Chen terrorizza anche l'Occidente*, 1972, scritto e diretto dallo stesso Lee), *Enter the Dragon* (*I tre dell'operazione Drago*, 1973), prima di morire nel '73 a soli trentadue anni durante le riprese di *Siwang youxi* (*L'ultimo combattimento di Chen*, 1978). Se i film erano mediocri, Lee era un mito popolare, unendo in sé moderno e antico, l'attore e il combattente, tracce di giovane «ribelle» e la violenza spettacolare sino al parossismo del *gongfu*, praticato come passione totale, rigorista, e intenzionato di un senso di orgoglio nazionale. Ma i *wuwiapian*, i film marziali cavallereschi, avevano alle spalle tutta una loro storia. È degli anni Cinquanta l'infinita serie (85 film) su Huang Feihong, un maestro dei primi del '900. Era un genere più realista nei combattimenti e cantonese di «clima», con meno truculenza e più «spirito confuciano», poi soppiantato dal *gongfu* mandarino, reso astratto, spettacolarizzato, truccato. Gli specialisti più originali ne sono stati Zhang Che (*Jin yanzi*, Rondine d'oro, 1968) e Chu Yuan, l'uno più maniaco delle «tecniche», l'altro noto per i numerosi adattamenti da romanzi dello scrittore di Taiwan, Gu Long. Dopo la crisi della metà degli anni Settanta, il filone proseguirà in forma di commedia e farsa a opera di Yuen Woo-ping, Samo Hung, Jacky Chan, Ng See-yuen, quasi tutti ex istruttori, tentando infine di inventare un nuovo attore-mito con Chen Long.

Elementi di innovazione sul piano della scrittura e del rapporto con la mitologia delle arti marziali introduce un altro «maestro», Liu Jialiang (*Lu Acai yu Huang Feihong*, 1976; *Kuanghou*, La scimmia folle, 1979). Un caso a sé, per indipendenza e rilievo di autore, è quello di King Hu (vero nome: Hu Jinquan, Pechino 1931), portato verso la stilizzazione e il fantastico più o meno metafisico. A lungo collaboratore di Li Hanxiang, è una voce insolita nel cinema di Hong Kong. I suoi film sono pochi (solo dieci e mezzo dal '65 all'82), e di rara forza e accuratezza visiva e tematico-narrativa. I suoi temi sono inusuali — il suo esordio *Dadi ernü* (Figli di una grande terra, 1965), sulla lotta partigiana contro l'occupazione giapponese durante la seconda guerra mondiale, subì un pesante ostracismo in non pochi paesi asiatici. Oppure sono complessi, come nei suoi tipici film su un passato lontano,

tutti dentro a una tradizione letteraria e storico-culturale. È a essa che, a eccezione del recente *Zhongshen dashi* (Il matrimonio, 1981), di soggetto contemporaneo e giornalistico, si riferiscono i suoi film più famosi: *Da zuixia* (Il grande cavaliere ebbro, 1966); *Longmen kezhan* (La locanda della porta del drago, 1967); *Xianü* (La fanciulla cavaliere errante, 1971), splendido racconto di uomini ed esseri divini, di buddismo e distacco zen, realizzato a Taiwan; *Yingchunge zhi fengbo* (La crisi del padiglione del gelsomino d'inverno, 1973), ambientato nella lotta contro i mongoli nel '300; *Zhonglie tu* (Ritratto di patrioti valorosi, 1975), imperniato sui militari patriottici (lo spirito nazionale corre sottopelle a molte sue opere) che, sotto la dinastia Ming, combattono i pirati giapponesi, nonostante la corruzione della corte; *Kongshan lingyu* (Pioggia opportuna sulla montagna vuota), ancora un ampio quadro di lotta per la successione, cioè per il potere, in un prestigioso monastero buddista, girato nel '79 in Corea assieme al meno riuscito *Shanzhong chuanqi* (I racconti straordinari della montagna).

Senso della natura come spazio con la cui topografia coincide la messa in scena, bellezza plastica di scenari e ambienti *diversi*, costumi e arredi arcaici non di rado autentici, usanze, riti, combattimenti come balletti acrobatici, ispirati all'Opera di Pechino più che non alle arti marziali — *Nu* (Ira, 1970, episodio di *Xi, nu, ai, le*), poi, è un piccolo, raccolto cesello di un classico dell'Opera — e tanti altri elementi che vengono dall'immaginazione cinese tradizionale e la *ricreano*: se ne attua nei suoi film come una sintesi visiva e gestuale, tramata di sottili rispondenze e metafore, di giochi di prestigio e di humour liberatorio e distanziante, di ritmo e di composizione. È un mondo di *movimento*, corsa/salto/balzo/volo, e di destrezza marziale, in cui si gioca però un gioco di vita, morte e nirvana, in cui s'incarna un'idea filosofica, una ricerca, e un discorso essenziale sul potere, compreso quello religioso, e la sua illusorietà. Taverne, monasteri, corti, vecchie fortezze, i suoi spazi chiusi, stretti o labirintici, percorsi con precise geometrie di macchina e di attori come in una «coreografia di movimenti e di pensieri», sono palcoscenici in cui trovano espressione, nello stesso tempo fisica e intellettuale, i conflitti di un'epoca, lotte perlopiù collettive. In una finzione che davvero non porta verso il genere, bensì verso realtà storiche

e culturali. Ed esse rimandano alle origini di Hu. Al doppio esilio che, secondo P. Bady, egli vive. Nello spazio e nel tempo, l'uno come nostalgia per le peculiari forme di vita del nord, di Pechino, l'altro come attenzione particolare per la storia del popolo cinese considerato nel suo complesso. Qui è la matrice del suo rapporto con le grandi idee che hanno dominato la cultura cinese, rapporto che non è, come si è semplicisticamente voluto, di tipo mistico. Sapere zen, taoista, buddista, confuciano: Hu non è mai né dentro né fuori di essi, né partecipe né estraneo; più complessivamente, adotta quello che Sek Kei chiama «sguardo parallelo» e Serge Daney «distacco stoico, scetticismo divertito». Come se infine volesse la sua parte l'Hu regista. Uno Hu che sa riflettere sul potere dell'illusione, al pari del letterato di *Xianü* che svela come i suoi preziosi aiutanti nella battaglia notturna non fossero che manichini, macchine automatiche; uno Hu conscio della realtà dei media nell'epoca della riproducibilità tecnica, finita l'aura, l'assoluto, come il nuovo abate che, alla fine di *Kongshan*, fa bruciare l'antico rotolo per il cui possesso si sono scatenate tante lotte e ne consegna tante copie. Ciò che conta è la saggezza che vi è contenuta. Ossia: una moderna coscienza del cinema e dei suoi mezzi in grado di usare un genere popolare senza tradire se stessi.

Questi autori immigrati, sia che lavorassero con Taiwan o che fossero in contatto con la Cina popolare, era alla cultura cinese tradizionale, letteraria o popolare che fosse, che facevano comunque riferimento; i giovani registi, ormai nati a Hong Kong, sono espressione di una nuova cultura, ibrida, occidentalizzata ma autoctona. Primo segno ne fu nel '69 *Dong Furen* (Madama Dong) di Shu Shuen, raffinato e moderno nel sondare un destino di donna dell'epoca Ming, insofferente e nello stesso tempo prigioniera di un rigido codice morale. Un ricupero in forme personali e innovative del film comico cantonese è stato attuato da Michael Hui (Xu Guanwen), divo del varietà televisivo — e da questa esperienza nasceva il suo film d'esordio, *Guima shuangxing* (Una coppia di magiche stelle, 1974). L'eroe del suo cinema tutto gag e ritmo, di una follia *slapstick*, è in sostanza un tipo alla Clouseau, un seminatore di disordine nella caotica e violenta realtà di Hong Kong. Tra l'altro ha diretto, e interpretato assieme ai fratelli tra cui il cantautore Sam, *Banjin baliang* (Non

c'è da scegliere tra i due, 1977) e *Modeng baobiao* (Moderne guardie del corpo, 1981), efficaci giochi di situazioni a proposito di *privates* e *vigilantes*. Il suo enorme successo ha aperto la strada alla nuova ondata di registi: sessanta esordienti nel triennio 1977-80. Perlopiù formatisi negli USA o a Londra e a lungo teleasti con una forte carica di novità sia nella scoperta della peculiare realtà cantonese sia nella moderna sensibilità di messa in scena, essi hanno investito immaginario e reale locale, comprese le arguzie delle parlate, con un virtuosismo tecnico e formale occidentale. Senza subire né negare generi e commercio, a rischio, com'è poi stato in non pochi casi, di presto finire «subordinati alla legge del rapido profitto».

Violenza piccola e grande, effetti-shock, incoerenze da incubo, manierismi, sono presenti in Tsui Hark (Xu Ke), l'autore forse più personale ed emblematico, sin dal *gongfu* cormaniano-misterico *Diebian* (Gli omicidi-farfalla, 1979). Un corpo estraneo lo sarà ancor più *Diyi leixing weixian* (Oggetti pericolosi del primo tipo, 1980), distrutto dalla censura tanto che dell'originale non resta che una copia video mentre è circolata una seconda versione rimontata e integrata di numerose scene che la sospingono verso lo *spy-film*, lontano dall'allegoria sulla Hong Kong di oggi. Un clima allusivo al tema-tabù della rivolta del '67, un gruppetto di terroristi coinvolti in traffici criminali e oscuri ad alto livello, una Hong Kong terra di nessuno, ultima colonia di corruzione e violenza parossistica, tutto ciò si scontrava più che saldarsi in una commedia «nera e provocatoria», in un'aberrante nuova spettacolarità. Che perseguirà allo stato puro con *Shusan* (Il monte Shu, 1983), impressionante per gli effetti speciali e il budget alla Spielberg-Lucas. Xu Ke ha fatto sinora dieci discontinui film, alcuni vietamente commerciali (ma l'ultimo, *Daomadam, Peking Opera blues*, 1986, è un film tutto di studio e di una furia inventiva, tra opera e arti marziali, con tre donne a rappresentare le tre Cine e le loro impossibilità), Ann Hui quattro e variamente personali prima di passare agli Shaw: *Fengjie* (Folle assalto, 1979) era un labirintico giallo d'introspezione sociale; *Zhuangdao zheng* (Ho incontrato un fantasma, 1980), una frenetica storia di fantasmi nel mondo degli attori; *Hu Yue de gushi* (La storia di Wu Viet, 1981) e *Touben nuhai* (Cercar rifugio in un mare agitato, 1982), due *mélo* sugli emigranti clandestini dal Vietnam, assai più intenso il primo, scoperta quasi documentaristica di un'altra comunità cinese dispersa, che non il secondo, di taglio efficace ma politicamente troppo schematico e cinese. Non a caso, era finanziato da una compagnia di sinistra con capitali della repubblica popolare, così come i film di Allen Fong (Fong Yuk Ping). *Fuzi qing* (Sentimenti tra padre e figlio, 1981) è di una pietas da *mélo* familiare anni Cinquanta, ma con una visione contemporanea dei rapporti filiali, acuto nelle osservazioni sull'educazione, il sogno degli studi negli USA, la discriminazione delle figlie. Tutto ciò narrato con un ritmo insolitamente disteso e uno sguardo di un rigore documentario. Sono qualità che si ritrovano in *Meiguo xin* (Cuore di America, 1986), ma in una intricatissima costruzione a spirale, fitta di flashback e di commistioni di *fiction* e interviste documentarie, con al centro un sogno di America, il modello di stile di vita che attraversa una società malamente modernizzata e senza più identità. Alla fine: un quadro di malessere, uno stato di incertezza tra partire e restare che logora le esistenze dei giovani protagonisti.

Più dentro al filone *giovanile* sono i notturni *Liehuo qingchun* (Gioventù in fiamme, 1982) di Patrick Tam, «il più godardiano dei cineasti di Hong Kong», e *Yeche* (Veicolo notturno, 1979) di Yim Yo cui, dopo un paio di film di puro mestiere, si deve l'interessantissimo *Sishui liunian* (Gli anni che scorrono via, 1984). È un racconto sciolto ma sensibile e preciso di un ritorno in Cina, cioè alle proprie radici, da parte di una giovane donna di affari di Hong Kong a visitare la tomba della nonna. Tutto vi è concretissimo, disseminato di personaggi veri, ma questo viaggio si fa anche confronto tra due culture, due mondi radicalmente diversi, conflittuali, alludendo al grande tema ormai incombente, quello della prossima riunificazione della capitalistica Hong Kong alla Cina comunista. Il film di Yim Yo è uno dei più begli esempi di quel «realismo soggettivo» che caratterizza i migliori cineasti di Hong Kong e che investe una condizione di perenne instabilità, tra un passato sempre più lontano e un presente moderno, occidentale e più che mai provvisorio. A questi si sono aggiunti altri nomi che si sono mossi in modi personali dentro i generi: Alex K.M. Cheung specie con lo *yakuza* spionistico *Bianyuan ren* (L'uomo sul filo del rasoio, 1981), Kirk Wong con *Dai leitai* (Pericolo per la salute, 1983), bizzarro,

virtuosistico incrocio di arti marziali, bande punk, disastro ipertecnologico, miti esoterici e iperboli da fumetto, e poi Lau Shing-hon, Shu Kei, Wong Chi, Johnny Mak, Dennis Yu, Louis Tan. È una nuova ondata di talenti eclettici, che ha reso più *moderno* il cinema di Hong Kong e ne ha elevato la qualità media, oggi in parte alle prese con i problemi di un mercato interno limitato a cinque milioni di persone, in parte ricuperati dalle *majors*, cui di recente se ne è aggiunta una terza, la Cinema City di Mak Kar, di un cinico pragmatismo con le sue artificiose formule di successo e con la sua folle taylorizzazione (più registi per un film, ognuno specialista di un aspetto della sua fabbricazione). I più scontano ormai la loro spregiudicatezza, la loro disponibilità a prodotti privi di radici. Lo stesso Michael Hui con *Tiepanshao* (Teppanyaki, 1984) e *Huanle dingdang* (Felice din don, 1986) ha proseguito il suo lavoro senza sostanziali novità, mentre fermenti nuovi, ma necessariamente circoscritti, sembra proporre il circuito alternativo e indipendente che ha i suoi uomini di punta nel produttore Roger Garcia e nel cineasta sperimentale Jim Shum, autore di un notevole e misterioso *Sand* (Sabbia, 1986).

Taiwan

Taiwan o Formosa fa parte nel cinema come nell'economia di quel sistema integrato costituito da Hong Kong, Macao, Singapore, la Malaysia. Occupata per cinquant'anni dal Giappone, sino alla fine della seconda guerra mondiale, dal '49 con il regime di Chang Kai Shek assume il ruolo di avamposto del «mondo libero» che la riconosce come sola Cina. In questo stato di belligeranza latente, stenta ad avviare una propria produzione cinematografica, quasi del tutto dipendente da Hollywood come per il resto dagli Stati Uniti. Vi si realizzano in dialetto taiwanese (taiyu), oltre a film di propaganda, melodrammi più o meno evasivi e collegati alla cultura autoctona. Cinque studi, oggi circa duecento film all'anno, mercato dominato dalla Zhongyang di proprietà statale, una censura severa: è con gli anni Sessanta che ci sarà un vero sviluppo. Si aggiunga che i profitti dei film stranieri, soprattutto di Hong Kong, non sono esportabili e sono reinvestiti

in produzioni nell'isola. L'autore locale più noto è Li Xing, con King Hu e Li Hanxiang una delle figure chiave del cinema mandarino, ma distante da loro nella predilezione per il *mélo* moderno. Tra i suoi film, importanti sono *Yangya renjia* (Una famiglia di allevatori d'anatre, 1964), sui rapporti tra un padre e la figlia adottiva su uno sfondo di miseria rurale, *Qiujue* (Esecuzione in autunno, 1971), *Xiao cheng gushi* (Storie di una piccola città, 1979), ricerca di pace da parte di un giovane uscito di prigione e omaggio alla *forza* dei valori e del lavoro tradizionali. Ché Li Xing è il regista confuciano per eccellenza. Di questa morale sono impregnati i suoi film di cui *Qiujue* è il caso più riuscito ed emblematico. È la storia di un condannato a morte in attesa di esecuzione che, per le rampogne e preghiere della vecchia madre, si rende conto del nulla che è stata la sua vita, e usa un rinvio della sentenza per assolvere ai suoi doveri (primogenitura ecc.) avviandosi infine, confucianamente «rassegnato», alla morte. Nelle convenzioni del *wenyi pien*, Li Xing si mostra regista ora sensibile, ora di fattura accademica. Bai Jingrui, già allievo del Centro sperimentale di Roma, ha pretese artistiche, secondo mode europee. La sua cosa migliore è *Zaijan Alang* (Arrivederci, Alang, 1970), *mélo* neorealista in ritardo.

Un apporto decisivo allo sviluppo di una produzione di rilievo a Taiwan era stato dato dalla Guolian, la compagnia indipendente creata da Li Hanxiang che qui si trasferisce nel '63. Lui stesso vi diresse alcuni dei suoi film migliori, tra l'altro *Dongnuan* di cui s'è detto, caso unico nella sua vasta opera per il suo approccio sociale (corruzione dei funzionari, rovina di chi non si sottomette, spaccato sottoproletario) e la vivezza realistica (le scene di strada, benché girate in studio), *Xishi* (id., 1968) e, seppure per un'altra casa, *Diying* (La ragazza che salvò suo padre, 1969), questi ultimi più sulle sue corde: accuratezza visiva e storica, gioco di passioni e intrighi esplorati da una camera come sempre mobile sino alla frenesia. Da lui chiamati, lo raggiungono King Hu e Song Cunghou. Il primo realizza i notevoli *Longmen kezhan* e *Xianü*. Il secondo, formatosi come assistente di Li Hanxiang alla Shaw Brothers, esordisce con un acuto film in costume, *Poxiao shifen* (Quando l'alba irrompe, 1966), educazione in una notte di un giovane puro al mandarinato corrotto. I suoi *mélo*, tra cui *Muqin sanshi sui* (Madre a trent'anni, 1972) e *Chuang-*

wai (Fuori della finestra, 1973), ora più rozzi, ora più raffinati, valgono soprattutto per la sua sensibilità di regia. E, laddove Li Xing esorcizza la crisi della famiglia tradizionale, Song Cunghou la fa esplodere. Poi, tra l'altro, con un sorprendente classico racconto di fantasmi, *Gujing youhun* (Spettro in un pozzo, 1974), ha lanciato Lin Qingxia, grande stella di Taiwan e poi di Hong Kong, cioè del cinema mandarino fuori della Cina. Per salvare Li Hanxiang in gravi difficoltà economiche in seguito al fallimento della sua casa di produzione, fu realizzato il film a episodi *Xi, nu, ai, le* (Felicità, ira, dolore, gioia, 1970) in cui, più degli episodi di Li Xing e Bai Jingrui, sono di grande rilievo *Nu* di King Hu tra i suoi più divertiti e serrati *huis clos* di taverna, tutto azione e balletti-combattimenti, e *Le*, rarefatto racconto di fantasmi dello stesso Li Hanxiang. Questi nel '72 è tornato a Hong Kong, alla ditta Shaw.

In un cinema così regolato dalla censura e dai generi, di regime anche sotto l'aspetto produttivo, una qualche rilevanza hanno avuto negli anni Settanta registi come Li Jia e Chen Yaoqui, Ding Shangyi e Zhang Peicheng, questi ultimi in prima fila anche negli anni Ottanta che hanno visto farsi strada un *nuovo cinema*, meno clamoroso di quello di Hong Kong ma forse più consistente. Accanto a Lin Qingjie con i suoi freschi film d'ambiente studentesco e a Wang Tong, si è imposto un gruppo di esordienti appartenenti alla prima generazione nata e cresciuta a Taiwan, che alle nostalgie del passato tentano di sostituire una sensibilità attuale. Grazie ad alcuni film-manifesto a episodi come *Guangyin de gushi* (Nel nostro tempo, 1982), promossi da produttori indipendenti insoliti per mentalità e formazione in Asia, si sono rivelati nomi nuovi come quelli di Wan Jen, Chang Yi, Jim Tao, Tsang Jong-Cheung, assai stimati in patria e seguiti con interesse nei festival orientali e americani, ma i veri capifila appaiono Yang Dechang e Hou Xiaoxian. Il primo (n. 1947), con alle spalle un soggiorno di una decina d'anni negli Stati Uniti, predilige strutture complesse a incastri temporali e a intrecci di più storie, non prive di cesure e squilibri, ma sostenute da un linguaggio geometrico, intensamente visuale e plastico che, per la qualità della luce, l'attenzione al vuoto di certi rapporti e di certe atmosfere, alla presenza degli oggetti, ha fatto evocare il nome di Antonioni, ma che in ogni caso

segna un momento di rottura con la tradizione narrativa cinese. *Haitan de Yitian* (Quel giorno sulla spiaggia, 1983) mette a confronto passato e presente attraverso l'incontro dopo tredici anni di due ex compagni di scuola, appartenenti alle classi medio-alte e con destini diversi e esperienze diverse all'estero, l'uno, in patria l'altro, narrate con vorticosi flash-back. Di più complessa stratificazione sociale e culturale è *Qingmei zhuma* (Pruno verde e cavalluccio di bambù, 1985), fredda vivisezione di una coppia di giovani manager, quadro di crisi di sentimenti e di lavoro, tra modelli nippo-americani e scomparsa dei valori tradizionali. E su questo nodo di aridità e di inganni, di sbandamenti e di autodistruzioni, torna *Konbufenzi* (Terroristi, 1987), virtuosisticamente intrecciando le vicende di tre diversissime coppie di personaggi e procedendo per accumulazione di elementi di una quotidianità disgregata. Più segreto, più personale è lo stile di Hou Xiaoxian, nato nel 1947 in Cina, che, privo di esperienze all'estero, agisce con raffinata complessità all'interno della tradizione. È un autore vero, con un suo sguardo semplice e intenso, con una singolare capacità di fermare sentimenti, emozioni, realtà, memorie soprattutto, che hanno il sapore dell'autentico e il ritmo disteso, decontratto dell'esperienza vissuta. Di questo impressionismo a un tempo intimo e incisivo sono impregnati tutti i film che ha fatto dopo discutibili esordi nei generi e che si assomigliano tutti: *Fenggui lai de ren* (I ragazzi di Feng-Kui, 1983), veristico quadro di adolescenti proletari in una cittadina portuale; *Dondong de jiaqi* (Un'estate dal nonno, 1984), estate in campagna di un bambino e della sorellina, tra affetti e conflitti, tra giochi infantili e sguardo sugli adulti e le loro miserie; il bellissimo *Tongnian wangshi* (Le passate cose dell'infanzia, 1985), racconto del disintegrarsi di una famiglia nel passaggio dalla Cina a Taiwan, doppiato dal passaggio dall'infanzia all'adolescenza del protagonista, un racconto che ha la magia e l'ironia della memoria autobiografica, però ricca di dati e fatti collettivi, ed è il ritratto di una generazione senza patria cui ritornare e che ha dovuto trasformare la precarietà in stabilità; *Lianlian fengchen* (Amore, vento, polvere, 1986), più lineare e veristica storia delle esperienze divergenti di lavoro e di rapporti con i coetanei a Taipei di un ragazzo e una ragazza, cresciuti insieme in un villaggio di campagna.

Il cinema mongolo

Scarse sono le notizie sul cinema di questo paese, geograficamente posto tra Cina e URSS ma politicamente tutto dalla parte dei sovietici; e furono proprio questi ultimi a introdurre il cinema in Mongolia che è stata una delle prime democrazie popolari (1924). Le prime esperienze sono legate ai film girati sul posto, prima della guerra, da Pudovkin (*Tempeste sull'Asia*), Il'ja Trauberg, Chejfič e Žarkij, collaborazione che proseguì nel dopoguerra con vari documentari. Solo dal '57 si realizzano film nazionali. Uno dei primi e dei più riusciti fu «Ciò che ci imbarazza» di R. Dorjipalam, una vivace farsa antiburocratica in cui un contadino perdeva il suo tempo senza riuscire a ottenere il visto per un pezzo di ricambio; ed è appunto nella commedia, più che non nell'epica eroica, che i mongoli hanno prodotto i loro film migliori — se ne ricordano alcuni esempi negli anni Sessanta di Ganjudr che era stato operatore di Dorjipalam e di D. Khisigt. Tra le rare opere uscite poi dai confini nazionali è «L'anno dell'eclissi» di Jamin Buntar, 1974, lineare racconto del ritorno di un reduce dato per morto e che trova la sua donna sposata a un altro, calato nella realtà paesistica e culturale locale.

Corea del nord

Paese di millenaria civiltà d'influenza sia cinese sia giapponese, la Corea ha subito dal 1910 al 1945 una lunga occupazione nipponica da cui si è liberata con una dura lotta di resistenza nazionale, di fatto però subito divisa lungo il 38° parallelo in un nord comunista e in un sud d'influenza americana. Divisione confermata con l'armistizio di Pan Mun Jom del 1953, al termine di tre anni di guerra civile che ha visto coinvolte con le loro truppe le grandi potenze. Nel nord, democrazia popolare retta da sempre dal potere personale di Kim Il Sung, il «grande sole dell'umanità» che ha eliminato sia la fazione filosovietica sia quella filocinese, sono appunto quelle radici culturali e quegli eventi storici a dare un preciso carattere al cinema nazionale. Commedie popolari di origini antichissime, leggende connesse alla vita e alla tradizione contadine, e film storici, cioè di lotta popolare contro

i giapponesi prima e gli americani poi, ne costituiscono infatti il nerbo, spesso variamente contaminate in un'ideologia d'impegno civile e nazionale. Un primo, efficiente teatro di posa di Pyong Yang che aveva visto nel '47 la realizzazione di «Patria» di Kon Hong Sik, andò distrutto sotto i bombardamenti nel '50. Con l'aiuto di tecnici sovietici, in dieci anni si realizzarono diciotto film, oltre a numerosi documentari e attualità. Il vero sviluppo del cinema nordcoreano data, però, dalla fine degli anni Cinquanta. A parte il film di guerra *Moranbong* (id.) che un cineasta progressista, il francese J.-C. Bonnardot, vi girò nel '60, l'ennesima «Fragranza primaverile» (1958) di Khon Fin-Su e Kim Kan-yun era una leggenda a colori di cui Sadoul disse bene.

Altri registi attivi erano Chu Yong-son, Yun Wong Uk e Ra Ung-gyu che era stato uno degli esponenti di punta di una corrente realista tra muto e sonoro. È poi emerso, autore tra i più noti e premiati, il prolifico Choe Ik-gyu che negli anni Sessanta diresse «Mare di sangue» e «Il destino di un membro del corpo di autodifesa», entrambi ambientati negli anni Trenta durante l'oppressione giapponese e di resistenza ed entrambi storie di una presa di coscienza rivoluzionaria, di una madre e dei suoi figli nel primo, di un giovane contadino, arruolato a forza in un corpo repressivo, nel secondo. Figure fortemente tipizzate (il padrone latifondista in combutta con lo straniero, i giovani guerriglieri, i vecchi saggi ma inclini alla rassegnazione) sullo sfondo di masse sfruttate, povere, vittime di ogni atrocità, conflitti elementari, tutto ciò è espresso in un linguaggio semplice, di un'epica popolare e didattica, edificante ma non priva di una sua forza di rappresentazione. In «La venditrice di fiori» (1972), tratto da un testo teatrale di vasto successo, Choe Ik-gyu non arretra di fronte a casi e personaggi da racconto d'appendice. Questi elementi, uniti a un diffuso mestiere come conferma l'onesto artigiano O Byong Che di «La famiglia di Choe Hak Sin» (1970) in cui il nemico sono gli americani, possono dare un'idea delle caratteristiche di un cinema su cui — eccezion fatta per una piccola rassegna dedicatagli dalla Mostra di Sanremo — si sa poco, al di là della funzione educativa che gli è assegnata. Negli ultimi anni, è passato al nord Shin Sang-ok assieme alla moglie Choe Un Hui, cui si deve «Missione senza ritorno» (1983), incentrato su un episodio storico: la

presenza alla Conferenza dell'Aia (1907) di una delegazione coreana venuta a denunciare l'invasione giapponese e tragicamente ignorata da tutti.

Corea del sud

Nata nel '48 su frontiere arbitrariamente fissate dalle grandi potenze, la Corea del sud ha caratteri quasi opposti a quella del nord: liberismo economico, rapido sviluppo industriale finalizzato all'esportazione, manodopera remissiva con bassi redditi e sindacati deboli; ma anche un clima di incertezza e di paura di un'invasione dal nord, un sistema politico autoritario, visceralmente anticomunista e repressivo di ogni dissenso, ancor più duro dopo il colpo di stato che nel '61 rovesciò Syngman Rhee e portò al potere Park Chung Hee, e appena attenuato alla fine degli anni Settanta con il cambio di governo e caute riforme. Come gli altri settori economici, anche la produzione cinematografica ha avuto una rapida impennata: sedici film nel 1955, duecentoventinove nel '69, per poi attestarsi nel decennio seguente sui cento film all'anno. Dei primi anni si ricorda come un classico *Chun hyang-jon* (La storia di fragranza primaverile, 1955) di Lee Kyu-hwan, tratto da un famoso testo letterario di amore proibito e di principi confuciani che già era stato all'origine del primo film coreano nel 1921 e del primo film sonoro nel 1935, e lo sarà di tante altre versioni. Difficile valutare il rilievo, indubbio però sul piano locale, che hanno avuto certe commedie e satire di Lee Byong-il, Kim So-dong, Yu Hyonmok; all'epoca era ritenuto coraggioso *Chayu puin* (Una moglie libera, 1956) di Han Yong-mo che, moralisticamente, presentava un adulterio nell'alta società. A dominare erano lacrimosi film sulle varie guerre, appena concluse, e i loro strascichi nell'esistenza della gente e nel costume (la corruzione intorno alle basi americane, i disadattamenti dei giovani ecc.); tra essi, emersero *Piagol* (id., 1955) di Lee Kang-chon e alcuni lavori indipendenti di Shin Sang-ok (*Agya*, La notte del male, 1952; *Dong-shin-cho*, Cuori simili, 1957).

Lo stesso Shin Sang-ok sarà il principale protagonista dello sviluppo negli anni Sessanta di un cinema condizionato da una censura severa come in pochi altri paesi e da un sistema

legislativo che vincolava le case di produzione alla linea politica del regime, eppure vario, articolato, di un sicuro livello tecnico. Varia è anche la sua opera: Shin Sang-ok fu necessariamente attivo come tutti i registi sudcoreani (o, come si è visto, hongkonghesi e filippini) su più fronti e generi, sempre rigorosamente interni a un'industria che non consente eccezioni alle proprie leggi e logiche. A lui si deve l'intenso *Sanyong* (Il muto, 1965); in particolare, fu però uno specialista di film storici in costume nei quali, da *Songchunhyang* (1961) a *Taewongun* (1968), meglio sa conciliare ragioni dello spettacolo e aspirazione a una certa qualità, radicata nella cultura del paese. Con la moglie attrice scomparve misteriosamente nel '78: oggi lavora nell'Europa orientale. Nella profluvie di film di bassa qualità, comici, sentimentali (il gusto eccessivo del melodramma ci sembra il limite più vistoso e costante di tutto il cinema sudcoreano), *gongfu*, che il boom anni Sessanta finì per produrre, è forse dato ritrovare i prodotti più interessanti nei film di guerra e nelle trasposizioni letterarie e/o *mélo*, dovuti nel primo caso a Lee Man-hi («Il fuciliere di marina che non ritorna», 1964) e Kim Ki-dok («Sud e nord», 1965), a Yu Hyon-mok (*Obaltan*, Pallottola vagante, 1966) nel secondo. Di quest'ultimo si sono poi segnalati i più intellettuali *Mun* (Il cancello d'arte, 1977) e *Changma* (Stagione delle piogge, 1982). Il veterano Lee Man-hi dà nel '66 anche un *Man chu* (Tardo autunno) di cui nell'81 uno dei registi più prestigiosi di questi anni, Kim Soo-yong, proporrà un'altra, assai artistica versione, un breve, letterario incontro, sospeso tra un treno, una camera d'albergo e una vaga promessa, tra due reietti, un'uxoricida in permesso per visitare la tomba della madre e un ladro in fuga. A Kim Soo-yong che ha all'attivo un centinaio di film, tra cui *Hyomaek* (1963), *Toji*, *Sambul*, entrambi del '73, si deve anche l'autoctono *Gatmaul* (Il villaggio sul mare, 1965), lineare racconto della ricerca sulle montagne delle radici ginseng che significa, per la ragazza protagonista venuta dalla costa e per lo spettatore, rapporto con modi e concezioni di vita tradizionali, con una sensibilità nel fondo non morta.

Un altro regista della generazione di mezzo, Kim Ki-yong, con alle spalle una trentina di film di cui si ricordano, magari con il titolo inglese con cui sono apparsi in festival occidentali, *Teenager's resistance* (La resistenza giovanile, 1959), sui

problemi degli adolescenti, *Hwanyo* (Donna di fuoco, 1971) e *Worm woman* (La donna dei vermi, 1972), ha realizzato con *Hwanyo '82* (Donna di fuoco '82, 1982) un *mélo* d'autore sintomatico delle nuove caratteristiche, più mature e aperte, che questo cinema è venuto assumendo negli anni Ottanta. Ciò sia per i suoi intenti d'indagine psicologica e sessuale (l'intrico di rapporti, rivalità, aspirazioni tra un insegnante, la moglie, la cameriera venuta dalla campagna con la promessa di un matrimonio, che si viene scoprendo dietro uno strano massacro), sia per il suo approccio a tratti esasperato (già nell'ambientazione: un industriale allevamento di polli), quasi da estetica del male. Per altri aspetti, lo stesso discorso vale per Chung Jin-woo, anch'egli sulla cinquantina di film, alcuni degni di interesse, da *Dong Choon* (id., 1971) a *Simbattae* (1979). Il suo *Pocukido bame un-nka* (Canterà il cuculo anche di notte?, 1980) è la storia, prima idilliaca, poi aspra, di prigione e morte, di due semplici, un carbonaio e una trovatella che vivono nei boschi e il cui sogno naturistico è distrutto da una civiltà persecutoria.

C'è un nuovo clima, anche se i dati di fondo nel cinema come nella società non sono mutati. Si toccano temi complessi, svarianti tra realismo e fantastico, tra spiritualismo ed eros, con una vaga aura giapponese e con non poche esperienze espressive di una forza insolita in questi paesi. Più che non in quello che Lee Young-il chiama illuminismo sociale, il meglio ci sembra finora venire dagli autori più legati al patrimonio culturale arcaico, peculiare, oppure che sanno combinare con esso le istanze attuali. È il caso di *Pee-mak* (id., 1981) di Lee Du-yong, incentrato sulla capanna dei moribondi e delle partorienti (il *pee-mak*, appunto, la porta del paradiso, della vita e della morte) di un villaggio non toccato dalla civiltà, epicentro di vicende presenti e passate, rivalità, vendette, amori proibiti, esorcismi, fantasmi senza pace, tutto ciò reso con «inquadrature rasoterra come nei film giapponesi, ritmi, colore, cadaveri e *revenants* come nel cinema dell'orrore, analisi dei riti e delle antiche credenze come in un documentario antropologico, sangue e sesso come in un film di Oshima» (A. Farassino); e non troppo diverso è il successivo *Moul le ya* (L'arcolaio, 1983), mizoguchiano ritratto di una vedova del '400 della dinastia Yi.

Però, il film più nuovo e di rilievo è certamente *Mandara* (Mandala, 1981) di Lim Kwon-taek, circa ottanta film dall'esordio nel '60, tra cui alcuni dei più belli degli anni Settanta e un successivo *Gilsoddeum* (Gilsodom, 1985), sulle traversie di una coppia separata dopo la guerra tra nord e sud, la grande lacerazione della coscienza coreana. In *Mandara* ha invece narrato il vagabondaggio di un monaco buddista eterodosso, se non ribelle, la cui ricerca spirituale, il cui rigorismo ascetico intriso di solitudine e capacità di sofferenza non arretrano di fronte alla realtà contemporanea e al male, alle bassezze della vita urbana, anzi le cercano come luogo del proprio naturale inveramento. È, in fondo, la stessa dialettica che pratica il regista tra una modernità tecnica di grande respiro visivo e stilistico e l'antica cultura mistica colta con coinvolgente purezza nelle sue cerimonie e canti rituali come negli inferi della prostituzione. C'è come il ricupero integrale della tradizione coreana, identificata con la sua spiritualità di cui è parte essenziale la musica *pansori*, in un tentato rifiuto dell'influenza occidentale, ma c'è anche la coscienza di una difficoltà a conciliarsi con se stessi, a trovare un nuovo equilibrio. Ci sembra l'espressione più alta di dilemmi attuali, e forse specifici, di una cultura e di un cinema i cui giovani autori Lee Chang-ho (*Papo sonon*, Dichiarazione di pazzi, 1983, che pare una «commedia anarchica» alla Oshima), Pae Chang-ho, Ha Myong-chung (di cui alcuni critici inglesi esaltano una letteraria e forte storia di adulterio negli anni Trenta, *Ttaeng pyot*, Il sole fiammeggiante, 1984), l'insolito indipendente Kiro Hong o il regista di successo Chung In-sop, com'è per altre opere dei cineasti più noti, non ci è ancora stato dato scoprire, anche se su questo cinema, la Mostra di Pesaro ha compiuto una perlustrazione unica per profondità e rigore; in ogni caso, le opere citate hanno tutta l'aria di eccezioni in questo cinema di norma commerciale e nella stessa carriera di questi cineasti, altrove assai deludenti.

Il Vietnam e le nazioni indocinesi

In questa zona, in particolare nel Vietnam passato dalla guerra contro i francesi a quella contro gli americani, le tormentate lotte di liberazione non hanno lasciato troppo spazio per la nascita di un cinema articolato e con *sue* caratteristiche

culturali. Però, accanto ai film coloniali, spesso realizzati direttamente in Francia con attori indocinesi tra il '45 e il '54, già nel '48 sia nel nord sia nel sud del paese si giravano, con cineprese a 16 mm e in condizioni di lavoro precarie, piccoli documentari e attualità di guerra. È un campo poi sempre curato per il suo significato politico e militante. Nel '54 Nguyen Ten Loi riferì su *Dien Bien Phu* con un mediometraggio che ha il valore di documento storico, al pari del vivo e quotidiano ritratto del «Vietnam combattente» offerto nel '51, con l'aiuto dei cinesi, da Chang Ko Ling e Nguyen Ngat Me.

Il lavoro dei vari gruppi di produzione e proiezione costituì la base, nel Nord Vietnam, di un cinema nazionale e statale i cui principi furono fissati nel '53 da un decreto del presidente Ho Chi Minh. Nel '59 uscì dai nuovi studi di Hanoi il primo film a soggetto, *Chung mot dong song* (Viviamo sulle rive dello stesso fiume), registi Nguyen Hong Nghi e Pham Ky Nam, una storia d'amore tra due giovani divisi in un paese diviso. Sino al '75, si realizzarono cinque-sei film all'anno, perlopiù immersi nella realtà onnipresente della guerra, mentre, almeno nella *fiction*, sono relegati ai margini i temi legati alla costruzione del socialismo; d'altra parte, i cineasti si sono trovati alle prese con carenze tecniche e con l'assenza di una tradizione, capace di filtrare in forme attive e adulte il rapporto con la cultura popolare, specie teatrale.

Calato nella lotta contro il colonialismo francese, appena conclusa, è *Chim van khuyen* (Lo scricciolo, 1962) di Nguyen Van Thong e Tran Vu, che narra i sereni sacrifici di una bambina e del padre barcaiolo con un lirismo e un senso della natura costanti nel cinema vietnamita. Così come è per la cura figurativa e l'intimismo di *Chi tu Hau* (La quarta signorina Hau, 1962) di Pham Ky Nam, cui forse è da preferire *Vo chong A Phu* (Gli sposi A Phu, 1961) di Mai Loc e Hoang Thai, estremo nella denuncia dell'orrore feudale-coloniale ma con momenti di autentico dolore. Condizionati nei temi ma anche nei modi di produzione dall'aggressione americana sono, invece, i film degli anni '64-75, da *Noi gio* (Si alza la tempesta, 1966) di Huy Tanh e Le Huye a *Duong ve que me* (Sulla strada per il villaggio natio, 1973) di Bui Dinh Hac, ai film di Hai Ninh, lo schematico *Vi Tuyen-ngay va dem* (17° parallelo: giorno e notte, 1972) che, però, dietro la figura di una giovane donna dirigente, fa rivivere tutto un mondo di

militanti e dei loro corrotti nemici, indigeni e *yankee*, e l'amaro e quotidiano *Em be Hanoi* (La bambina di Hanoi, 1974). Più di discussione sui problemi del cambiamento sociale appare il cinema di Tran Vu, specie con il pedagogico non senza un minimo di humour *Vo chong anh Luc* (A casa degli sposi Luc, 1971), vicenda di dissidi coniugali causati da necessità cooperative dure da accettare: qui all'epica e al pathos si sostituisce l'ideologia.

Riflessi efficaci della lunga lotta di popolo furono dati da reportage come *Luy thep Vinh Linh* (Vinh Linh, bastone d'acciaio, 1968) di Ky Nam, e più tardi dai più articolati *Chien thang lieh su xuan 1975* (La storica vittoria della primavera, 1975) e *Than pho luc rang dong* (Alba sulla città, 1975). Nel sud, nelle zone via via liberate, e clandestinamente in quelle sotto il controllo delle truppe di Kao Ky, operarono con riprese e proiezioni di fortuna nei villaggi unità di base del gruppo Giaiphong (Liberazione); da parte sua, il regime sudvietnamita aveva una non scarsa produzione (media annua: dieci film), dilatatasi verso la fine del conflitto. Oggi invisibile, pare oscillasse tra la propaganda e sottoprodotti dei generi hollywoodiani, a parte qualche film sociale dei tardi anni Cinquanta. È appena il caso di ricordare come il Vietnam sia stato tema politico centrale per cineasti e intellettuali europei, asiatici, e soprattutto americani che hanno raccontato i traumi da esso provocati negli USA.

Cambogia e Laos hanno sempre dato pochi film, né sembra che la situazione sia mutata. A suo tempo, tra le file partigiane si ebbe un'attività a 16 mm, simile a quella vietcong. Sarà curioso notare come in Cambogia il principe Sihanouk abbia girato a corte nei primi anni Sessanta film a soggetto storico e antimperialista, con la sua famiglia e il suo *entourage* come interpreti. Nel Laos, Joris Ivens mise assieme nel '70 *Le peuple et ses fusils* (Il popolo e i suoi fucili), così come al Vietnam aveva dedicato *Le ciel et la terre* (Il cielo e la terra, 1965) e *Dixseptième parallèle* (17° parallelo, 1967), l'uno e gli altri espressione dell'umanesimo militante di un cineasta presente su tutti i fronti democratici del suo tempo. Con un più accentuato classismo nel film laotiano. Era il più politico dei film del regista olandese, e perciò anche quello più legato al tempo, con il suo sguardo partecipe e straziato, ma pure pieno di speranze, poi tragicamente deluse.

Dopo la liberazione, soltanto il Vietnam, stato egemone sul piano politico-militare malgrado le contraddizioni interne, ha messo in piedi un cinema efficiente in termini strutturali. Agli studi di Hanoi si sono aggiunti quelli di Città Ho Chi Minh, già Saigon, coi suoi quadri formatisi in Occidente. Dei circa venti film annui che ora si producono, parecchi sono dedicati ai problemi del mutamento in atto nel sud. Il tono è fortemente ideologico, non senza, però, squarci più aperti di descrizione di realtà umane e sociali intricate. Così il pur mediocre *Vun gio xoay* (Regione di cicloni, 1981) di Hong Sen narra il lento convincersi alla cooperazione da parte di un piccolo proprietario che ha militato dalla parte giusta, ma è vessato da burocrati miopi. Così è per certi film di guerra, da *Moi tinh dau* (Primo amore, 1977) di Hai Ninh, calato nel caos della Saigon occupata dagli americani, a *Canh dong hoang* (Terra devastata, 1979), ancora di Hong Sen, a tratti efficace racconto di resistenza di una coppia di civili nel delta del Mekong; e tutto un mondo di piccola borghesia anni Trenta, a un tempo di oppressori e di servi dei francesi, è ciò che dà sapore a *Chi Dau* (La sposa di Dau, 1981) del veterano Pham Van Khoa, più che non le disgrazie senza fine di una contadina povera. Amaro ma rigido è invece *Hy vong cuoi cung* (L'ultima speranza, 1981) di Tran Hoang Phuong, inchiesta su errori e disonestà in una fabbrica delle «nuove zone economiche» ed esempio di un tipo di film che oggi tende a prevalere. In Francia lavora Lam Lê, il solo davvero capace di uno sguardo *diverso*; con *Poussière d'empire/Hon vong phu* (Polvere d'impero, 1982), fitto di presenze, di sensazioni presenti e passate tra Vietnam e Parigi, attraversa *anche* la guerra ma con l'occhio di oggi, non più solo ideologico, tanto più nuovo quanto più attento alla propria peculiarità culturale. È interamente girato in Vietnam con una troupe locale è *Karma* (id., 1985) di Hoang Minh, da tempo cittadino svizzero: il suo è un *mélo* sentimentale sullo sfondo umano e sociale più che politico della guerra contro gli americani e ha avuto una vasta risonanza negli Stati Uniti.

Thailandia e Birmania

Scarsa è la conoscenza del cinema di questi due paesi che a lungo hanno prodotto film a 16 mm, perlopiù in bianco e nero per ragioni di costi in Birmania, addirittura muti sino a vent'anni fa, commentati dal vivo da gruppi di doppiatori, in Thailandia. Qui, da una vasta produzione (250 film annui un tempo, ora circa la metà) bassa e basata sui divi locali (i più richiesti fanno trenta film all'anno), è emerso Chalong Padavit, mentre più artistiche erano le ambizioni del principe Chatri Chalerm, filmaker formatosi a Hollywood di cui pare degno d'interesse il recente *Thongpoom kopko*, 1978. Spunti di rinnovamento sono venuti da Piak Poster, Kit Suwannasorn, Suchart Vuthivichai, Prakorn Prompitak, e i più politici Surasri Phatam (*Kru ban nok*, L'insegnante rurale, 1977), Manop Udomej con il semiclandestino *Prachachon nork* (Ai margini della società, 1981), sulle lotte contadine, Permpol Chuaroon che in *Pai daeng* (Bambù rosso, 1980) narra le diverse scelte di due amici, l'uno monaco buddista, l'altro comunista, per affrontare la miseria del proprio villaggio. Sono i segni di tematiche più complesse, anche se non sembrano ancora esserci sintesi di vero rilievo radicate nella storia e nella cultura thai, come mostra Cherd Songsri con i suoi non più che mediocri *kolossal* storico *Loed Supan* (Il sangue di Supan, 1981) e melodramma pastorale *Pueng-Paeng* (P. e P., 1983), cui è da preferire *Plae kao* (La cicatrice, 1979), specie nella prima parte di vita rurale anni Trenta. Fa eccezione Vichit Kounavudhi (n. 1922), autore di trentatré film da *Pa Reesor* (1954) a *Luk E-san* (Figlio del nordest, 1982), quotidiano e collettivo epos contadino di miseria e siccità, e spostamenti per sopravvivere; ma ancor più sorprendente era *Khon phuu kaow* (Gente di montagna, 1979), capace di unire precisione etnografica di persone e cerimonie, frutto di un'inchiesta tra le stesse tribù e di riprese sul campo, e finezza letteraria di un mosso racconto di sentimenti e di esperienza di realtà variegate. Con un giovane non-eroe vittima dei costumi arcaici come delle leggi moderne.

In Birmania, democrazia popolare che nel '68 ha nazionalizzato le sale urbane e ha poi attuato una politica d'intervento statale, sono da ricordare i veterani U Chi Sein e Maum Thein Niun, e più di recente Bo Ba Ko, Wim Oo, regista/at-

tore ed ex ufficiale dell'esercito, e Khib Soe che pare il cineasta più dotato assieme a U Thu Kha.

Malaysia

In Malaysia, federazione islamica di tredici piccoli stati aderenti al Commonwealth, si producono film in cinese e in malese, solo in cinese a Singapore che da essa si è staccata nel '65, naturali mercati per i prodotti di Hong Kong e Taiwan in cui è presente la lunga mano dei fratelli Shaw, cui dagli anni Cinquanta si è affiancata la Cathay Keris, l'una e gli altri di recente limitati dall'intervento pubblico. Dei film malesi, un tempo condizionati dalla presenza di registi indiani, i più interessanti sono ritenuti quelli di P. Ramlee, attivo come regista dal '54 nonché attore e cantante di successo, scrittore, compositore. Un classico è ormai la sua commedia sociale *Semerah padi* (Riso rosso, 1956). A lui si sono, poi, aggiunti altri cineasti, in particolare Jin Shamshudin con *Dibalek tabir* (Dietro la tenda, 1970); negli ultimi tempi, grazie a iniziative di tutela della produzione nazionale varate dal governo, sono emersi nuovi nomi, tra cui Rahim Razali con l'iperdidattico *Abang* (Fratello maggiore, 1980).

Indonesia

Negli anni tra il '26, data d'inizio della produzione, e l'indipendenza, raggiunta nel '49 al termine di una dura lotta anticoloniale iniziata quattro anni prima, l'industria cinematografica indonesiana rimase nella sostanza sotto il controllo degli olandesi e dei cinesi. A parte rare esperienze tentate, nelle zone rurali liberate, da gente di teatro e da Huyung (Himatsu Heitaro: era un nippo-coreano rimasto dopo il ritiro delle truppe giapponesi nel '45 e passato tra le file dei militanti indonesiani, poi destinato a dare prima della morte nel '52 l'interessante *Antara bumi dan langit*, Tra cielo e terra, sui dilemmi degli indoeuropei), è soltanto dopo l'indipendenza che si comincerà a trattare temi in una certa misura connessi alla cultura del paese, eroici nei film sulla recente lotta, un minimo critici sul piano sociale. I pochi cineasti sensibili si

trovarono, però, a operare in condizioni strutturali vieppiù precarie e in un mercato dominato dai generi bassi e invaso dai film malesi e soprattutto indiani. A fare data fu il neorealistico *Si pincang* (Lo storpio, 1952) di Kotot Sukardi. Il suo film narrava le vicende di un gruppo di bambini dei quartieri poveri di Djakarta durante e dopo la guerra e, come altri film sul tema, era vivo e acuto nella prima parte di miseria e orrori e «retorico» nella seconda di ricupero. Sukardi ha, poi, scritto *Si menje* (1952) di Basuki Effendi cui si deve anche *Pulang* (Il ritorno, 1953), entrambi film di buona introspezione. La personalità dominante in questo periodo, come pure in seguito sino alla morte nel '71, a cinquant'anni, fu però Usmar Ismail, scrittore di teatro, deputato, produttore nonché regista di ventiquattro film, a ragione considerato, assieme all'altro *producer* e uomo politico del partito islamico, Djamaluddin Malik, padre fondatore e nerbo del cinema indonesiano anni Cinquanta e Sessanta. Ciò che sembra caratterizzarlo è un umanesimo non eroico i cui fini educativi non sono soggetti a una rigida programmaticità, ma scaturiscono da una visione articolata, se non davvero dialettica, dei valori e dei comportamenti. I titoli più noti sono forse *Dara dan doah* (La lunga marcia, 1950), con il suo clima più privato che militante e, secondo Serge Daney, più da lunga fuga che da lunga marcia, e *Pedjuang* (Il combattente, 1959), anch'esso calato nella guerra di liberazione contro gli olandesi con un senso immediato della realtà pur in un racconto a tratti ingenuo. E ancor più *Lewat dam malam* (Dopo il coprifuoco, 1954), sulle disillusioni del nuovo ordine. In mezzo a dignitosi film leggeri, godono di stima critica *Krisis* (Crisi, 1953), interno di famiglia e di vicinato di un piccolo funzionario, e *Tamu agung* (Un ospite di riguardo, 1955), commedia non poco boicottata di scambio (un imbroglione si sostituisce a un taumaturgo che tarda ad arrivare) e di attesa da parte della comunità dell'uomo della provvidenza, e soprattutto *Ananda* (id., 1970), suo ultimo film. Connesso al suo, sin dagli inizi nel gruppo teatrale Maya, è il lavoro di Djadug Djajakusuma (*Harimau Campa*, La tigre di Campa, 1954; *Tjambuk api*, La frusta di fuoco, 1959), di cui Ismail produsse nove film, quasi tutti di arti marziali. Negli ultimi anni di Sukarno, si vennero accentuando le componenti ideologiche, quasi da realismo socialista, ed emersero i film di Bachtiar Siagian, *Turang*

(Terra di nessuno, 1961) e *Piso surit* (1962), e più in generale quelli della Lekra, il fronte delle arti di sinistra.

Dopo il '65, nel nuovo ordine instaurato da Suharto con il colpo di stato militare che portò allo sterminio di almeno mezzo milione di comunisti, non c'è stato spazio se non per un cinema sorvegliato, popolare nel senso deteriore, con le sue leggende e melodrammi appena meno cantati e musicati di quelli indiani e poi con le nuove varianti di sesso e violenza. Rare sono state le eccezioni, seppur caute, prima delle aperture operate dal regime per ragioni di prestigio-promozione negli anni Ottanta. Una di esse è certamente costituita da Teguh Karya, proveniente dal Teater Populer. A lui si deve in particolare *Wedjah sedrang laki-laki* (Ballata di un giovane, 1971), sulle ambiguità della storia e della ribellione analizzate nel periodo coloniale cui, dopo l'importante *November 1828* (Novembre 1828, 1979), torna con *Doea tanda mata* (Ricordi, 1985), ambientato negli anni Trenta. E alcune buone prove sono venute anche da uno dei capifila della generazione di mezzo, lo scrittore-cineasta Asrul Sani, tra cui *Apa yang kau tjari Palupi?* (Cosa stai cercando Palupi?, 1970). Nomi nuovi sono emersi di recente: Ami Prijono (*Jakarta, Jakarta*, id., 1977), Wim Umboh con *Pengemis dan tukang becak* (La mendicante e il tiratore di risciò, 1980), Arifin Noer (*Serangan fajar*, Attacco all'alba, 1982), Franky Rorimpandey, Syuman Jayah, Ismail Subarjo. Slamet Rahardjo, poi, già cofondatore con Karya del Teatro popolare e attore nei suoi film, tocca i temi del rapporto tra città moderna e cultura autoctona, specie nel bel *mélo* sociale *Ponirah Terpidana* (id., 1984). Sono i segni di un rinnovamento ad alti e bassi in un cinema cui interventi governativi hanno tentato di dare un minimo di basi economiche e strutturali (novanta film nell'83, ma 63 nell'85, dopo le restrizioni delle importazioni da parte di Singapore e Malaysia, principali mercati dei film indonesiani). Resta, in ogni caso, un cinema che ha sette studi a Djakarta ma due soli laboratori (non pochi film sono sviluppati a Hong Kong, così come per altri paesi il punto di riferimento è l'India con Bombay) e che deve ancora trovare un vero rapporto con il proprio pubblico — tra l'altro esiste il problema della frammentazione culturale e linguistica del paese, risolto adottando un idioma malese, il bahasa indonesiano, sorta di lingua franca in uso dai tempi del dominio olandese.

Le Filippine e Brocka

Nelle Filippine, ex colonia spagnola e americana, indipendente dal '46, si è avuta da sempre un'ampia produzione (più di centocinquanta film all'anno) di buon livello tecnico, ma tutta rivolta specificamente al mercato interno per cui sino a oggi se n'era avuta scarsa conoscenza. A dominare furono via via commedie musicali e operette, lacrimosi *mélo* sentimentali, coniugali, infantili, *imageries* fantastico-avventurose, saghe di *sangue e tuono* o bibliche ricalcate sui film in costume hollywoodiani, ma intrecciate con un'autoctona tradizione popolare e teatrale. Tutto un kitsch con una sua rozza, ingenua vitalità spettacolare. Ne giunse in Europa nel '52 un prototipo, un *Gengis Khan* diretto da Manuel Conde, poi autore nel '54 di un *Sigfredo* (id.) e attore-produttore di punta degli anni Cinquanta. A suo tempo rifiutato come una truculenta sarabanda, qual è, *Gengis Khan* oggi è ritenuto da certi critici un piccolo gioiello di cinema popolare. In questo decennio d'oro, gestito secondo le regole dello *studios system* dalle tre grandi case di produzione, maturarono o emersero alcuni cineasti degni d'interesse come Ramon Estella, Gregorio Fernandez, Eddie Romero, Cesar Gallardo, Efren Reyes, Ciro Santiago. Pare — *pare* perché, come per quasi tutti i paesi dell'Asia, le copie sono andate in gran parte perse — che accanto a questa produzione ci siano state, nei limiti concessi dal sistema cinematografico e da una censura sempre all'erta in presenza di gravi crisi e rivolte sociali, esperienze più ispirate alla qualità e a una certa analisi sociale. Tema diffuso era quello del ritorno a casa del guerrigliero e del suo disadattamento, nodo essenziale in un paese che era stato uno dei principali campi di battaglia della seconda guerra mondiale. Un esempio tardo è *Anak jalita* (Figlio del dolore, 1956), in cui si tratta però di un reduce dalla Corea; ne era autore Lamberto Avellana che tra il '39 e il '76 diresse una sessantina di film. In mezzo a successi nei generi locali, spicca l'efficace e quasi etnografico, non senza però concessioni al «pittoresco», *Badjno* (id., 1957), sulle condizioni di vita e i conflitti razziali delle tribù nomadi e marinare delle isole del sud.

Sintomatiche delle sorprese che può riservare questo cinema di cui restano invisibili film assai lodati di G. Fernandez (*Higit sa lahat*, 1956) e Manuel Silos (*Biyaya ng lupa*, 1959),

sono le recenti retrospettive dedicate a Hong Kong e in Francia a Gerardo de Leon, morto nell'81. Regista — secondo un legame che è essenziale nel cinema filippino — aderente alle esigenze dei più diversi generi che nei suoi settanta film ha affrontato in tutta la loro varietà, anche se è apparso uno specialista del film d'azione, da quello *noir* di *48 oras* (48 ore, 1950) a quello western cavalleresco di *Ifugao* (1955), è stato capace di agire e lavorare con uno stile personale sulle mitologie locali. Si è così mosso a volte nel senso di un violento impressionismo ispano-buñueliano, come mostra *Sisa* (1951), imperniato su un prete lebbroso e rifiutato da tutti, più spesso nel senso di un dilatato *mélo*, sia esso socio-storico o no, che è tipico di tanti paesi del Terzo mondo. È il caso di una serie di suoi titoli, da *Huwag moakong limutin* (Non mi abbandonare, 1961) a *Daigdig ng mga api* (Il mondo degli oppressi, 1965); è il caso di *El filibusterismo* (Il rivoluzionario, 1962), su un eroe della lotta contro il colonialismo. Tratto da un testo di José Rizal, una delle figure principali della rinascita di una coscienza nazionale alla fine del secolo scorso, è in patria considerato un classico, così come *Bagong umaga* (1959), racconto semidocumentario e ambiguo nella smania di una posizione politica indipendente delle lotte di un bracciante stagionale.

Crisi e riprese del cinema filippino — per meglio dire, in tagalog o pilipino, idioma malese di Luzon predominante nei film e poi lingua nazionale assieme all'inglese degli affari —sono leggibili nella carriera di Eddie Romero, vero *trait d'union*, pur nel suo individualismo, tra due epoche, poiché attivo per e con de Leon sin dagli anni di guerra. Cineasta di successo con esperienze di studio in Europa e con punte populiste più ambiziose (*Buhay alamang*, 1952), dal '56 al '75 ha confezionato per Hollywood e la fabbrica Corman una ventina di film di serie B, perlopiù di guerra, di avventure e *horror*, non pochi giunti anche da noi, da *The day of the trumpet* (*Cavalleria commandos*, 1957) a *Beast of blood* (*La bestia di sangue*, 1969), una scelta di dipendenza dal mito americano, normale in un cinema così ibrido. Con un ritorno, poi, a un più personale e autoctono mestiere e qualità, più questa nel picaresco e assai conciliatorio *Ganito kami noon, paano kayo ngaynon?* (Eravamo così, e ora?, 1976), ricerca d'identità di un giovane «probinsyano» in un anno-

chiave, il 1898, più il primo in *Banta ng kahapon* (Doppio gioco, 1977), tutto azione, *slums*, politici-padroni. C'è la conferma della sua abilità nell'uso delle convenzioni, mutate nel corso degli anni Sessanta, che hanno visto, dopo la chiusura delle grandi case, imporsi un gusto importato di violenza (specie sul modello delle arti marziali cinesi e giapponesi) e sesso a sensazione (i film «bomba», *soft-core*). Tutto ciò tollerato da una censura oscillante tra permissività e repressione, anche con il regime di Marcos, salito al potere nel '65 e attento, almeno sino alla legge marziale del '72, al controllo sociale e ad alimentare un ambiguo nazionalismo, affiancando maldestri tentativi di propaganda della «nuova società» cui sacrifica, tra gli altri, Avellana.

In questo clima, esordiscono nel '70-71 nuovi autori che si rivelano in grado di mediare una precisa idea di cinema e di discorso con le esigenze commerciali. Ishmael Bernal, trentanove film in dodici anni, perlopiù film urbani con un buon senso del ritmo, tra cui *Manila by night* (alias *City after dark*, Manila di notte), pungente satira prima tagliata e rimontata, poi direttamente tolta per sempre dalla circolazione. Si è però espresso appieno in due forti film rurali, *Nunal sa tubig* (Una macchia nell'acqua, 1976) e *Himala* (Miracolo, 1982), l'uno pacato racconto di dolore e mutamento in un villaggio di pescatori in via d'estinzione, catalizzati da sensibili figure femminili, l'altro cruda e lucida analisi del fanatismo religioso — una santa, guaritrice, uccisa dal «grande carnevale» scatenato dalle sue visioni e così eretta a martire — rispettosa della gente senza demagogia, anzi rappresentata in impressionanti scene di massa. Vero autore, calato in un rapporto «cosciente ma non prigioniero» (sono parole sue) con la propria tradizione cinematografica entro cui introduce forti elementi di innovazione e di rottura, è Lino Brocka (San José 1940), ormai più di quaranta film all'attivo — il che mostra quanto sia interno ai ritmi di produzione di massa e a un cinema popolare, o almeno leggibile da un ampio pubblico.

Il suo è un approccio populista, mai illuministico; non si separa mai da disvalori e contraddizioni di una cultura bassa, cercando di farne «la base di una cultura in movimento» (M. Müller). Cioè, capace di mostrare l'ingiustizia dell'attuale ordine, di rappresentare l'orrore reale della morale corrente. Via via assimilato a Fassbinder per la sua smania *cinéphile* e

l'inesausta presenza su tutto il fronte dei media, dai TV-*movies* e *serial* alle messe in scena alla PETA, il Teatro educativo d'impronta naturalista e connesso a una ricerca di realtà e verità filippine, e a Pasolini nella sua laica religiosità (in ogni caso non confessionale, dura verso l'istituzione, pur se è stato missionario mormone in un lebbrosario), nel suo interesse critico-utopico per la cultura del popolo, Brocka in un'opera necessariamente discontinua ha svolto una funzione culturale che trascende gli alti e bassi dei suoi esiti artistici, ostica al regime dei Marcos tra saltuari tentativi di ricupero e arresti (l'ultimo nei primi mesi dell'85). Già nella sua prima e più compromessa fase cinematografica, chiusa nel '72 dopo una decina di film, nei casi migliori s'impose per un originale trattamento di materiali popolari — i fumetti nel suo esordio *Wanted: perfect mother* (Cercasi madre perfetta, 1970) — o per la novità dei soggetti, quali il tragico rapporto madre attrice fallita e figlio costretto alla carriera in *Stardoom* (Cattiva stella, 1971). Sua caratteristica è poi la scoperta di nuovi attori di talento venuti dal suo teatro e l'uso diverso di divi locali come la cantante Nora Aunor, che formeranno un suo gruppo di collaboratori stabili: Hilda Koronel, Rafael Roco jr., Christopher de Leon, Philip Salvador, Mario O'Hara, a lungo anche co-sceneggiatore. È una tendenza vieppiù accentuata a partire da *Tininbang ka ngunit kulang* (Sei stato pesato e sei stato trovato leggero, 1974), film di rientro dopo due anni di assenza e vero film-svolta dal titolo che è un retaggio dei suoi «giorni biblici». C'è in questa vicenda d'amore tra una idiota di villaggio e un lebbroso, che è un viaggio nelle tradizioni, costumi, valori di una cattolica città di provincia e nella sua ipocrisia, la piena espressione dei suoi intenti realistici e sociali che daranno il meglio con quel quintetto di film noti in Europa: *Maynila sa kuko ng livanag* (Manila negli artigli della luce, 1975), *Insiang* (id., 1976), *Jaguar* (Giaguaro, 1979), *Angela Markado* (id., 1980), *Bona* (id., 1980).

Sono parabole estreme, calate in quel cancro sociale e morale che è la *bidonville* di Tondo, esperienze dei plurimi sfruttamenti e violenze che impone Manila, città-sintesi delle contraddizioni di un sistema deforme. È una condanna non fatale, e invece ben motivata, a una condizione di perdita, di degradazione. Di isteria nei rapporti, com'è per gli esclusi. È un cinema che ha la sua base nei generi: *Jaguar, Angela Markado* sono film *noir*, notturni, asciutti nel ripercorrere, l'uno il tema degli amanti maledetti, l'altro quello della vendetta di una ragazza contro i teppisti che l'hanno violentata e tatuata con i loro nomi; *Bona*, con l'eroina succube e infine ribelle al proprio derisorio idolo, è un *mélo* rarefatto, al pari del fine *Ang mana-nanaw* (La danzatrice, 1981), e un «melodramma di lotta» è il recente *Bayan ko* (Il mio paese, 1984), ispirato a un fatto di cronaca nera esplicitato nel suo fondo politico. Ma nel cinema di Brocka, percorso da una sensibilità populista che lo può riconnettere con le lezioni della più impegnata cultura letteraria asiatica come con i moduli banali e ripetitivi di una sottocultura di massa, ciò che s'impone è un tessuto di rapporti umani di dominio e sottomissione, connessi al denaro e al sesso. Sino a configurare in *Maynila*, il suo film più complesso, una vera discesa agli inferi, quella di un provinciale attratto dalle luci della città, vittima sempre più cosciente della violenza delle leggi del lavoro operaio e di un destino obbligato di prostituzione, sua e dell'amata. Un martire laico come Bona, Angela, Insiang, il *jaguar* guardia del corpo, nella loro deviazione violenta segni di un'esistenza alienata a se stessi. Senza denunce e giudizi, Brocka nel suo libero intreccio di azioni e comportamenti lascia che la verità autonoma dei personaggi, costretti più che calati nel loro ambiente-ghetto, si riveli allo spettatore. Appunto, proposta di immagini «coscienti ma non prigioniere» della tradizione nazionale.

Più ai margini, Celso Ad. Castillo ha apportato nei generi un insolito impatto visivo e una vitale amoralità, non a caso specialista di commedie erotiche, qualità poi più compiutamente messe a frutto nel ritratto d'ambiente *Burlesk queen* (La regina del varietà, 1977) e nell'epico *Pagputi ng uwak, pag-itim ng tagak* (Quando il corvo diventerà bianco, 1978), calato in un ricco contesto di riti cattolico-popolari e in uno sfondo politico di rivolte contadine huk anni Cinquanta. Se non è il caso di parlare di nuovo cinema o cinema indipendente, categorie poco utili a definire una produzione sempre interna alle strutture commerciali, ci sono insomma esperienze più moderne, capaci di imporre una certa originalità, di smuovere le acque, perlopiù connesse con la figura di Brocka. L'autore più personale, con il suo cinema eccessivo, a scene forti e a tratti ricche di seduzione, che violenta lo spet-

tatore, è Mike de Leon, erede di una famiglia di produttori. Immerso in cattolici sensi di colpa nel coinvolgente giallo d'occultismo *Itim* (Oscurità, 1976), analista di ossessioni di autorità familiare, soggiacenti al fatto di cronaca nera di *Kisapmata* (In un batter d'occhio, 1980), con *Batch 81* (Gruppo 81) ha dato forse il suo film più tipico, sin troppo dentro a un infernale rito d'iniziazione a una confraternita studentesca, eppure a suo modo allusivo ad altri ordini gerarchici. Deluderà totalmente con l'iperdidascalico *Sangandaan* (Incroci, 1984), storia di una suora che si schiera a fianco delle lotte operaie, film che tuttavia pare importante nel contesto nazionale, segno di una contestazione più radicale, nata dall'assassinio del leader dell'opposizione Benigno Aquino nell'agosto '83. Più difficile valutare, al di là di impressioni contrastanti, ruolo e apporto di altri registi più o meno giovani, Mario O'Hara (*Tatlong taong walang Diyos*, Tre anni senza Dio, 1976), Jun Raquiza, Lupita Concio, Behn Cervantes (*Sakada*, Lavoratori della canna da zucchero, 1976, ma messo al bando dalla censura militare) Butch Perez, Peque Gallaga (*Oro, plata, mata*, Oro, argento, morte, 1982, una sorta di *Gattopardo* truculento), Marilou Diaz-Abaya (*Moral*, Morale, 1982), Laurice Guillen, e l'eccentrico Kidiat Tahimik con il curioso 16 mm *Mababangong bangungot* (Incubo profumato, 1977), tutto amore e disillusione verso il mito americano. Per non parlare, poi, dei maestri dei generi tipo Elwood Perez o Joey Gosiengfao. È un cinema in cui la libertà d'espressione non è stata negli ultimi anni del regime di Marcos delle più facili, preso tra aiuti promozionali (l'Istituto del cinema sperimentale) e le gravi leggi repressive imposte da un regime ormai alle strette, e che in ogni caso, più che la *differenza*, è sembrato coltivare quella dialettica tra influsso hollywoodiano e forme nazionali, tra spettacolo e discorso, che gli è propria da tempo. Qualche decoroso lavoro di Brocka (*Miquelito*, id., 1985), Mario O'Hara (*Bulaklak sa City Jail*, Fiore del carcere, 1985) o Ishmael Bernal non mutano il panorama sempre più dominato dai generi popolari. La fine della dittatura di Marcos e nell'86 l'elezione alla presidenza di Cory Aquino, al cui fianco si è schierato Lino Brocka assieme a una minima parte del cinema filippino, ha innestato un processo di ristrutturazione del settore i cui risultati non è ancora possibile giudicare, tanto più che la

situazione politica, tra tentati golpe dei militari sostenitori di Marcos, sopravvivenze del passato, moderatismo del nuovo governo e guerriglia comunista, resta contraddittoria e incerta.

IL CINEMA INDIANO

L'India è il paese produttore del più alto numero di film in un anno, sempre oltre i 700 (833 nell'84; 912 nell'85; 840 nell'86) negli anni Ottanta, al termine di un impetuoso sviluppo negli ultimi dieci anni che hanno visto raddoppiare la produzione media degli anni Sessanta. In realtà, non si tratta di un cinema unico. La pluralità di lingue che corrispondono alle varie nazionalità che compongono l'immenso paese danno quasi tutte un loro cinema, chiuso nella propria diversità di idiomi, di temi, di scuole, di cultura, di destinatari. Scarse sono le vere interferenze tra una regione e l'altra, e i film tendenzialmente non escono dalla propria area linguistica, tranne i film commerciali di successo che, per quanto non doppiati né sottotitolati, riescono in ogni caso a comunicare in forza di un linguaggio visivo a elementari e forti tipizzazioni e conflitti. In passato, ma più raramente anche di recente, ci sono stati casi di rifiuto violento di film delle nazionalità dominanti, ché ritenuti simboli di forme di imperialismo interno. Del resto, l'indipendenza dall'Inghilterra, ottenuta nel '47 sotto la guida di Gandhi, era coincisa con la divisione del subcontinente indiano in base a un freddo calcolo politico che veniva a sconvolgere il tessuto economico e sociale e a porre di fronte a un intrico di contrasti, etnico-religiosi in primo luogo, di migrazioni forzose, di problemi di profughi che, uniti a quelli della fame e del sottosviluppo, sono stati la base naturale di separatismi e rivolte, complicati in seguito dalle guerre con Cina e Pakistan e dalle vicende del Bangladesh. Tutte vicende che hanno avuto un peso, e lo hanno tuttora, nella lotta politica e nel tipo di sviluppo sociale. Sarebbe, quindi, più vicino alla realtà parlare di diversi cinema nazionali, con strutture produttive e sale però concentrate negli stati dell'ovest e del sud. I poli egemoni sono costituiti da Bombay, in lingua hindi, da considerare il vero cinema

nazionale anche se oggi quantitativamente minoritario (187 film nell'85), e poi da Calcutta, con una produzione in bengali in parte collegata a tutta una tradizione letteraria. Grazie ad aiuti statali e a capitali di indiani del Golfo Persico, un rapido sviluppo hanno conosciuto i centri del sud, sia quello tradizionale di Madras, in lingua tamil (190 film nell'85), sia quelli di Bangalore in kannada, di Trivandrun in malayalam (137 film nell'85) e di Hyderabad in telugu (198 film nell'85). Ma sono soltanto alcuni dei centri di produzione esistenti in ventidue lingue diverse. La conoscenza di questa produzione che non è basata sullo *studios system* come si potrebbe pensare, ma su combinazioni caso per caso (rari sono i produttori di più di un film ogni tre o quattro anni), è limitata fuori e dentro l'India stessa. Nella stragrande maggioranza essa è costituita da film esclusivamente commerciali, basati sulla presenza di uno o più divi, su un'abile commistione di musica e danza e su un uso basso, spettacolare di figure e motivi tradizionali. In ogni caso, è un cinema che è stato capace di elaborare un suo immaginario «popolare» e autarchico, non realista ma di immediato impatto e riconoscibilità presso il suo pubblico — le masse povere indiane ma anche quelle di gran parte del Terzo mondo e dei ghetti dell'emigrazione nelle metropoli europee — e che continua ad affollare le sale (dodici milioni di presenze al giorno) nonostante tutte le carenze strutturali e una certa diffusione della televisione.

I pionieri e i cinema regionali

Importanti per il pieno sviluppo del cinema indiano, coinciso con l'avvento del sonoro negli anni Trenta, erano stati Debaki Bose, Nitin Bose, Pramatesh Chandra Barua, il più naturalista R. Vankudre Shantaram, ai quali si deve l'elaborazione di uno stile autoctono, radicato nella tradizione popolare del paese, e il ricupero dei dati sociali più gravi spesso in chiave di difesa della tradizione, a parte ancora la circoscritta ma significativa esperienza di V. Damle e S. Fatehlal, prodotto della cultura marathi. Questi vecchi pionieri, a suo tempo non privi di punte nazionaliste, non si sono però più ritrovati nel nuovo tessuto economico e sociale di dopo l'indipendenza e sono o scomparsi o decaduti via via nella peggiore produzione commerciale, campo in cui hanno trovato rivali di vaglia. Perlopiù si tratta di film più o meno rifiniti (visto che ogni regista e star ne gira parecchi contemporaneamente), lunghi due-tre ore com'è di tradizione nello spettacolo indiano, mitologici o avventurosi o mistici o «sociali» o fantastici o comici o di uno straripante sentimentalismo, vieppiù evolutisi verso una sorta di film multigenere, totalizzante tutte le attrazioni. Alla base c'era e sostanzialmente resta il policromo teatro popolare, fondato su canti e danze. Più delle storie (quasi mai esiste una sceneggiatura) l'elemento chiave è infatti la musica (almeno sei canzoni per film, di qualsiasi genere esso sia), sempre in playback e con le stesse voci di cantanti per tutti gli attori, musica lanciata dai dischi e dalla radio con mesi di anticipo e determinante per il successo del film, assieme alla presenza del divo, che assorbe sino al 50 per cento del budget. In sintonia con il mutamento del pubblico, un tempo rurale o di recente immigrazione, ora cittadino e sempre più massa indifferenziata, la figura del divo/eroe è venuta evolvendo, meno legata al nucleo familiare e alla donna che lo incarna, e vieppiù giovane arrabbiato, delinquente sottoproletario con i suoi romanticismi e le sue vendette, solo contro il mondo. È emblematico il caso di Amitabh Bachchan, il divo più popolare degli anni Settanta, oggi deputato del Congresso, cosa non insolita (attori sono diventati deputati, governatori, primi ministri in stati del sud) ma significativa della portata sociale dello *star-system*. Uno *star-system* però maschile: le dive hanno un ruolo importante, ma sempre subalterno all'eroe maschile, sue compagne perlopiù, e dal punto di vista produttivo non si monta mai un film attorno a una di loro.

Da sempre nucleo centrale del cinema commerciale è quello hindi di Bombay, dai *kolossal* storici di Sohrab M. Modi all'epica a forte connotazione etnica di Khan Mehboob in *Mother India* (Madre India, 1957), il maggior successo di ogni tempo, dal western rurale *Sholay* (id., 1975) di Ramesh Sippy alla mistura di azione, supermusical, catastrofico e motivi religiosi, fantastici, sociali di *Coolie* (id., 1983) di Manhoman Desai; e a essi fanno da contorno film unici come *Kalpana* (Immaginazione, 1948), esperimento realistico-danzato del grande danzatore Uday Shankar, e le commedie marathi, eccellenti quelle vecchie di Raja Paranjape. Nel sud ci si è

mossi tra miti, eroi, canzoni, puro spettacolo, tipico il demillismo di S.S. Vasan, da *Chandralekha* (id., 1948) agli anni Sessanta, prima che i cinema del sud approdassero ai fiammeggianti *mélo* di oggi. Sono però da segnalare due esperienze importanti: in urdu *Pazeezah* (Cuore puro, 1972) di Kamal Amrohi, *mélo* raffinatissimo di amori di nobili e cortigiane, la cui lavorazione è durata quindici anni, e omaggio del cineasta alla moglie-attrice; e *Adi Shankaracharya* (id., 1983) che, dedicato a quell'antico filosofo da G.V. Iyer, è parlato in sanscrito e immerso nello spiritualismo indiano e nel paesaggio del Kerala.

Un caso a sé è poi Guru Dutt, autore maledetto, morto suicida nel '65, a quarant'anni, che, nel sistema commerciale hindi, cesella un proprio universo, un immaginario sontuoso e decadente, pieno delle sue ossessioni e fantasmi (primo fra tutti, quello del successo come paura del fallimento) in un'ispirata manipolazione dei materiali. Da vero *metteur en scène*. In un gioco di contrappunti visivi e sonori, li usa contro se stessi, li contamina con influenze del cinema americano che sono il segno di un più profondo contrasto tra modernità occidentale e tradizione indiana. Dei suoi otto film (più due da lui prodotti e ispirati, come il tardo *Sahib bibi aur gulam*, Il padrone, la padrona e il servo, 1962), *Mr & Mrs 55* (I coniugi dell'articolo 55, 1965) è una commedia sofisticata sui deleteri nuovi costumi familiari. Soprattutto *Pyaasa* (L'assetato, 1957), su un poeta sconfitto nella sua sete di valori veri da una società duramente classista, è esemplare della sua contaminazione attiva dei canoni dei «generi» e di una riflessione sull'arte e su stesso, al pari di *Kaagaz ke phool* (Fiori di carta, 1959), da lui stesso interpretato nella parte di un regista che decade e muore in uno studio deserto: come a voler mettere in scena la propria sconfitta di fronte allo spettacolo.

I neorealisti

Questo quadro fu appena scalfito negli anni del dopoguerra da una tendenza di tipo realista i cui soggetti furono più attuali e sociali, a cominciare dal dramma dei profughi dal Pakistan descritto da Neemai Ghosh in *Chhinnamul* (Gli sradicati, 1953). Espressi soprattutto dal più colto cinema bengali e da quello hindi e variamente legati a organizzazioni culturali marxiste o populiste, erano film coraggiosi ma di greve teatralità che si ispiravano alle lezioni del neorealismo, un neorealismo letto, quando se ne ebbe conoscenza diretta, nella sua chiave più melodrammatica (De Santis) e favolistica (*Miracolo a Milano*). Vi si segnalarono Hemen Gupta (*42*, 1947), Kartic Chatterjee (*Chhota bhai*, L'eroe più giovane, 1948), il gruppo Agradoot che diede tra l'altro nel '51 *Babla*, racconto deamicisiano su un bambino, Chetan Anand (*Neecha nagar*, La città bassa, 1946) e soprattutto Khwaja Ahmad Abbas, giornalista e sceneggiatore di vaglia che ha proseguito sino ad anni recenti una sua carriera di vivace e un po' retorico cineasta politico (*The Naxalites*, I naxaliti, 1979). Appartengono all'epoca *Dharti ke lal* (I figli della terra, 1946) e *Munna* (Il bambino fuggito, 1954), entrambi ambientati nella grande carestia del '42: l'uno era realizzato senza attori professionisti, l'altro era uno dei rarissimi film indiani senza canzoni.

Gli autori più rilevanti, e in ogni caso quelli più noti in Occidente, furono però il popolarissimo Raj Kapoor e Bimal Roy coi loro film hindi. Il primo, attore/divo e produttore protagonista del cinema indiano anni Cinquanta, era sfrenatamente presente nelle sue storie populiste, di solidarietà umana, che non si negano però a nessuna risorsa spettacolare. Se il suo è uno stile contaminato, esso resta efficace e non privo di gusto comico-sentimentale, come mostrano i suoi successi *Awara* (Il vagabondo, 1951) e *Shri 420* (Il signor 420, 1955), scritti da Abbas e incentrati sulle picaresche peripezie di un piccolo uomo, un irregolare vagamente chapliniano a contatto con la realtà popolare di Bombay. Lo stesso taglio ibrido si ritrova in *Jagte raho* (All'erta, 1957, firmato da Sombhu Mitra e Amit Maitra ma interpretato, supervisionato, prodotto da Kapoor), caccia a un innocente, un disoccupato scambiato per un ladro, che si fa scoperta comico-grottesca dei diversi appartamenti di un elegante palazzo di Calcutta, istanze impegnate che in ogni caso scompariranno nei suoi film successivi. Roy, invece, originario del Bangladesh, commosse con *Do bigha zamin* (Due ettari di terra, 1953), semplice e, per il gusto di oggi, un po' superficiale narrazione della vita di un immigrato povero nella grande città. C'erano qui precisi influssi zavattiniani e c'erano qualità di tenerezza,

di osservazione della quotidianità, calate in un racconto piano nella versione a noi nota (ma non in quella originale, piena, a detta dei critici indiani, di «canzoni, balletti, melodramma ed equivoci», e a questo proposito va ricordato che i film indiani furono sovente presentati nei festival europei depurati dei numeri di canto e danza, cioè persino di un'ora di proiezione). Sono comunque doti in Roy presenti già in *Parineeta* (Colui che è già sposato, 1952) e in parte confermate dai due successivi ritratti femminili di *Biraj Bahu* (id., 1956) e *Sujata* (id., 1959), l'una vittima del suo padrone, l'altra «intoccabile» e destinata a scontrarsi con la barriera delle caste; e sono doti commiste a un uso misurato delle convenzioni ben accetto alle classi medie, strada su cui sarà seguíto da registi come B.R. Chopra e Hrishikesh Mukherji. Sono i limiti invalicabili del cinema riformista dell'epoca di Nehru, dei primi anni dopo l'indipendenza, di cui vagamente riflettono gli slanci di sviluppo sociale. In attesa di più precise e complesse innovazioni.

Satyajit Ray

Nel '56 esordisce con *Pather Panchali* (*Il lamento sul sentiero*), dopo tre anni di lavorazione, Satyajit Ray, maestro del cinema indiano e personificazione della migliore tradizione letteraria del Bengala, quella di Tagore e della sua scuola. Da Tagore, cui nel '61 dedicherà un partecipe documentario in forma di ritratto familiare e pubblico, Ray ha derivato l'interesse per i rapporti tra personaggi di origini e religioni e mentalità diverse, rapporti interpersonali che si giocano però tutti sulla scena sociale, nel confronto con l'età adulta, con la legge del lavoro e/o del matrimonio, e nel passaggio dalla campagna alla città, da un ordine arcaico a quello capitalistico, in cui il primo si complica, si deteriora, ma è inglobato, è presente nel secondo. Assume così il suo vero senso poetico, e a suo modo critico, quell'ampia visione tra umanistica e religiosa che gli è propria e che sa ritrovare, nel rispetto per le persone e per la vita, il segno di una comune spiritualità. Un segno immerso nel presente, nelle modificazioni coscienti che apporta nell'individuo, e un segno captato con purezza percettiva e mediato da tutta una cultura, eppure contaminato

con un discorso occidentale. Più ancora che in Tagore, in cui si riscontra uno sforzo di mediazione tra Oriente e Occidente cristiano contro la coloniale kiplinghiana proverbialità dell'«east is east, west is west», in Ray si avvertono nette influenze occidentali, prima fra tutte quella di Renoir come aiuto del quale Ray entrò nel cinema e che col *Fiume* si era accostato all'India parlando di inglesi e cercava di comprenderla in un superiore unanimismo, e poi dei grandi narratori russi, i Tolstoj e i Dovženko, e anche i Donskoj, ma senza le loro asperità sociali, senza cioè vedere in chiave eminentemente attiva, di necessaria rottura, il loro rapporto con la continuità della vita. Così la trilogia di Apu — comprendente gli insuperati capolavori *Pather Panchali*, *Aparajito* (*A.* o *L'invitto*, 1957) e *Apur sansar* (Il mondo di Apu, 1959) che reinventano in un flusso all'apparenza neorealista la traccia letteraria di B.B. Bandhopadhyaya — è un «le mie università» di apprendimento delle leggi dell'esistenza, compresa la necessità del dolore e della morte, così come di quelle della realtà, la felicità infantile e la miseria del villaggio presto lasciato, la città santa di Benares, realtà le cui brutture sociali, esperite negli studi e nel lavoro a Calcutta, sono dopo una fase di follia assunte in una dimensione di prova, di sofferta ricerca di conciliazione.

A questa comprensione e sintesi dei contrasti può impedire di prevalere solo l'intolleranza di religioni o posizioni estreme, come accade in *Devi* (La dea, 1960), in cui la giovane sposa è condotta alla morte dalla superstizione del suocero che vi ha visto una reincarnazione divina. Ma l'incomprensione può assumere un senso culturale, nascere e svilupparsi attorno al problema dell'arte, come in *Jalsagar* (La sala di musica, 1957) e in *Shatranj ke khilari* (I giocatori di scacchi, 1977), due notevoli ritratti autarchici, chiusi nella loro passione assoluta. *Goopi gyne Bagha byne* (Gupi il cantante, Bagha il ballerino, 1969), poi, si cala in quel mondo della musica che coincide con le radici personali del regista e con quelle di tutta una tradizione culturale di cui si fa erede; nodo, questo, dell'artista e dell'identità indiana così essenziale da tornare, ad anni di distanza, in *Hirak rajar deshay* (Il regno dei diamanti, 1980). A dare corpo e a risolvere in unità tutte queste tensioni è il finissimo *Charulata* (id., 1964), non a caso tratto da Tagore. Calato nel mondo in pieno fermento degli intellettuali fine Ottocento, è un film sulla scrittura,

militante-giornalistica in lui, letteraria-sensuale in lei, nodo che si fa rifrazione di realtà plurime, rapporti di coppia e rapporti con la scena sociale, sensibilità femminile e realizzazione personale, cultura e politica, lingua bengali e lingua inglese. In effetti, c'è in Ray una sorta di idealismo artistico che ne fa uno dei punti focali del tutto. Ray crede, come pochi altri autori di questo tempo, nella sublimazione dell'arte, ed essa è in lui strumento non di azione, ma di scavo nel rapporto tra gli esseri e la vita, e la morte come momento della vita. È una visione demiurgica dell'arte, sottoposta al suo controllo in tutti i suoi aspetti tecnici e pratici, un cinema che procede per tocchi precisi, reali, secondo ritmi e tempi interni in rottura con le convenzioni dello spettacolo nazionale, ma profondamente ancorati all'identità culturale indiana, da cui risulta un'espressione limpida tale da permettergli di cogliere ciò che è e ciò che passa, e sentirsene modificato internamente.

Il tema del passaggio nell'esistenza degli individui (come apprendistato a un ruolo e a una figura adulti) e nella società (come sviluppo, trapasso a un sistema moderno, industriale, di un capitalismo neocoloniale) ha assunto vieppiù peso nei film degli anni Settanta, fors'anche per riflesso del mutato clima politico, delle lotte naxalite, producendo meno sintesi armoniose che non contrasti aperti, crisi, dominate dalla presenza del denaro. Già la giovane moglie emancipata di *Mahanagar* (La metropoli, 1963), che ha scelto di lavorare, si trova confrontata con i pregiudizi, le rivalità, i razzismi xenofobi. Soprattutto l'ex studente disoccupato di *Pratidwandi* (L'avversario, 1971) con il suo risentito ribellismo, il manager anglofilo e cinico nei comportamenti di *Seemabaddha* (Società per azioni, 1972) e l'ambiguo, mediocre mediatore di *Jana aranya* (L'intermediario, 1975), disposto a sacrificare ogni valore all'affare, sono significativi di una società disintegrata, di una comune condizione di oppressione o di obbligata prostituzione, di contraddizioni che lo sguardo esterno, morale di Ray osserva, analizza e che non vuole, non sa più conciliare. L'altra faccia, notturna, mimetizzata nei ruoli sociali, di questo mondo si rivela nei vagabondaggi ludici ed erotici del quartetto di giovani VIP cittadini di *Aranyer din ratri* (Giorni e notti nella foresta, 1970), uno dei film più liberi, aperti e crudeli. Ciò che emerge da questo ritorno ai limiti dell'India

arcaica, nei villaggi tribali, è il quadro di frustrazioni profonde e attuali. Un altro atto di riflessione su una cultura e una civiltà, oggi, ma che con il forse troppo rispettoso *Ghare baire* (La casa e il mondo, 1983), ancora da Tagore, torna ad analizzare nelle loro matrici, il 1905, gli inglesi che usano le divisioni tra indù e musulmani, resistenza passiva e lotta armata, tradizione e apertura ai nuovi costumi: una tragedia da camera in cui la casa è il riflesso di un ordine del mondo.

Da Ghatak a Sen

Dopo Ray, altri registi si sono mossi in un senso di rottura rispetto alle convenzioni commerciali, esercitando un certo controllo sulla propria opera. Tra essi, è possibile estrarre due nomi più significativi seppure più che diversi per carattere e interessi: Ritwik Ghatak e Mrinal Sen. Ghatak è il tipico autore maledetto, impuro, tormentato, violentemente conflittuale, sregolato nella sua genialità. Ha potuto dirigere soltanto otto film, sei nel periodo 1952-62, cui è seguito un lungo lavoro alla scuola di cinema di Puna dove sono stati suoi allievi gli esponenti più vivi della generazione successiva, da Mani Kaul ad Adoor Gopalakrishnan. Film poveri, irregolari, i suoi, dominati da una forte passionalità di linguaggio. Dopo il teatrale e politico (veniva dall'esperienza del Teatro Popolare, fatto da militanti vicini al partito comunista) *Nagarik* (Un cittadino, 1952-53), l'animistico, picaresco rapporto d'amore tra un taxista e la sua vecchia Ford dell'acuto nella sua follia *Ajantrik* (Il vagabondo, 1958) e, dopo *Bari there paliye* (Il fuggitivo, 1959), viaggio in città di un ragazzo di campagna di un crudo realismo sotto i toni fantastici, offre con *Meghe dhaka tara* (La stella coperta dietro una nuvola, 1960) un eccezionale esempio delle sue storie di sofferenza e sconfitta, *mélo* familiare e ritratto di donna sacrificata, di una carica emotiva che erompe nel grido, di un rigore visivo percorso da scarti folgoranti cui contribuisce un uso, antitetico a tutte le convenzioni del cinema indiano, della contaminazione di musica e rumori con le canzoni, narrativamente integrate. Il dittico *Komal gandhar* (Mi bemolle, 1961) e *Subarnarekha* (Il fiume Subarna, 1962) si radica più esplicitamente nella cultura (il primo parla delle esperienze di due compagnie

teatrali rivali) e soprattutto nella condizione dei profughi bengalesi — Ghatak era nato nel '35 a Dacca, attuale capitale del Bangladesh, ed è morto nel '76 tubercolotico e alcolizzato. Privati di radici e di identità, essi sono le incarnazioni concrete e dolorose di una *scissione* umana e sociale ma anche di una più generale condizione indiana di *esilio*. Marxista, materialista di formazione, Ghatak appare, però, segnato soprattutto da una componente irrazionalista, di un irrazionalismo usato come lucida negazione, di una disperazione che esibisce se stessa, non senza tratti di autoironia, e che introduce repentine rotture formali, esasperazioni espressionistiche: come si dice oggi, la violenza del desiderio. Una conciliazione è impossibile. Tornato alla regia nel '73, intreccia morte e vita di una comunità di pescatori in *Titash ekti nadir naam* (Un fiume chiamato Titash), a metà didattico, a metà visionario, con la protagonista che va a scavarsi la fossa nel greto inaridito del fiume a poco a poco morto. *Jutki, takko aar gappo* (Ragionare, discutere e chiacchierare, 1974), poi, è una sorta di estrema summa, nella sua nevrotica follia, nel suo errare senza fine in cui un Ghatak vecchio, ubriaco cronico (e in una scena fa «partecipare» la stessa cinepresa versandovi sopra alcol), vagabonda per città, campagne, villaggi, per poi approdare, ultima meta, nel Bengala e morirvi, ucciso dai soldati governativi a caccia di naxaliti.

Bengalese orientale è anche Sen (n. 1923). Circondato in India e fuori da un'aura di non-conformismo, si è sin dagli inizi fatto apprezzare per il suo radicalismo, cioè per una posizione critica nei confronti del mondo indiano rara a riscontrarsi. Uomo di formazione marxista e realista, con *Baishe Shravana* (Il ventiduesimo giorno di Sravana, 1960), *Akash kusum* (Lassù tra le nubi, 1965), *Matira manisha* (Due fratelli, 1966) diede opere senza dubbio attive nel contesto indiano, sottolineando il peso che ha sui rapporti umani il condizionamento sociale, senza però ancora liberarsi appieno delle scorie di una simile funzione. Dopo un già più maturo e mosso *Bhuvan Shomé* (Il signor Shomé, 1969), confronto in forma di «favola amorale» tra un funzionario e una ragazza con valori e morali opposte, la sua forma si fa più agile ed estrema nei film sulla miseria urbana e sui movimenti politici estremisti — *Interview* (Intervista, 1971), *Calcutta 71* (id., 1972), *Padatik* (Il guerrigliero, 1973) —, funzionale anche

nelle parti improvvisate perché coerente con una volontà, un bisogno di cambiamento, ma anche di autocritica. Se questo costante ruolo di coscienza può tradursi nei film minori in maniera e moralismo, in effetti Sen stesso si è vieppiù lucidamente interrogato sulle ambiguità del proprio cinema, specie con *Akaler sandhane* (Anatomia di una carestia, 1980) in cui una troupe di cineasti, giunta in un villaggio bengalese per un film sulla grande carestia del '43, si trova confrontata con una fame reale, con un dolore troppo grande perché lo «spettacolo» non ne sia comunque un'irrispettosa violazione. Come sarà per il viaggio di tre amici (tra cui un fotografo) nelle rovine di un feudo e di un'anima del più decadente *Khandhar* (Le rovine, 1984), suo ventiquattresimo film. C'è qui un più complesso senso dialettico e formale che caratterizza il suo ultimo periodo svariante in più direzioni. Per un verso *Oka oorie katha* (Una storia di villaggio, 1977, in telugu) e *Parashuram* (L'uomo con l'ascia, 1978), commisti di documento, sogno, immaginario, concettualità in strutture esplose. Soprattutto nel primo, il tempo fermo, astorico della miseria rurale, riassunta nei suoi picareschi padre e figlio, assume una connotazione tropicalista, alla Macunaima, di un disordine eversivo: la loro negatività è un gesto di rivolta, di interruzione della logica di una tragica normalità. Per l'altro verso, *Ekdin pratidim* (Un giorno come un altro, 1979) e *Kharij* (Il caso è chiuso, 1983): qui la cronaca neorealistica di attese e reazioni a un incidente (nell'uno una figlia che tarda a rientrare, nell'altro la casuale morte di un bambino-servo) si fa suspense sociale, indagine nei rapporti, paure, inconscia crudeltà che permeano microcosmi familiari piccolo-borghesi. È questo tipo di scrittura misurata, implosiva, di rapporto con la realtà più sommesso e autocritico, che Sen sembra oggi privilegiare. Si è fatto meno vero che sia più un lucido e cosciente intellettuale che un autore; nei suoi film migliori, la carica provocatoria e attiva dei suoi inizi resta ma in sottofondo a una tensione allusiva che va al di là del realismo attraverso un linguaggio di grande rigore e secchezza e inventiva. Lo dimostrano anche due dei suoi film recenti più ambiziosi, pur se non i più convincenti: *Chaalcitra* (Caleidoscopio, 1981), moralistica presa di coscienza della realtà popolare che lo circonda da parte di un giovane aspirante giornalista, e *Genesis* (id., 1986), coproduzione europea che è una parabola

utopica di indubbio fascino ma un po' troppo simbolica sulla solidarietà e lo sfruttamento in cui due uomini si ritirano in un villaggio abbandonato in una terra desertica ma si ritrovano di nuovo vittime di un mercante, ma pure, nel rapporto con la donna che hanno accolto, di se stessi, del proprio egoismo e volontà di dominio. C'è un nemico esterno, storico, ma c'è anche un nemico interno.

Le ultime ondate

Sembra esserci nel cinema d'autore delle ultime ondate un rapporto scisso, contraddittorio con la tradizione, compresa quella cinematografica, che esprime nello stesso tempo bisogno di cambiamento e dolore di una perdita (quando non nostalgia), atteggiamento del resto non strano in una cultura come quella indiana che, più che distruggere, aggrega. Più ancora che nel cinema bengali che denuncia una certa crisi d'identità e i cui rappresentanti più attivi sono Tapan Sinha e Buddhadeb Dasgupta, lo si riscontra in quello hindi, nel suo capofila Shyam Benegal, che nei suoi primi film da *Ankur* (Il virgulto, 1974) a *Manthan* (Fare il burro, 1976, prodotto da una cooperativa agricola), a *Anugraham* (Il dono, 1977), tocca i temi connessi al mondo rurale, alla sua religiosità e superstizione, ai suoi conflitti sociali, in una chiave di riformismo alla ricerca di una terza via e in una forma che media tra proposta tematica e ricerca di un rapporto con il pubblico, interessi non del tutto dimenticati nella sua opera successiva, più integrata nel sistema commerciale ma con una sua sensibilità spettacolare. Ancor più lo si riscontra in quei cineasti paralleli di più forte coscienza formale. Che è di tipo destabilizzante rispetto ai generi storici in Saeed Aktar Mirza, con i suoi bizzarri e aggressivi *pastiche* politici, specie *Albert Pinto ko gussa kyoon aata hai* (Cosa fa andare in collera A.P., 1980), immerso nel disagio giovanile sul piano dei rapporti, dei ruoli sessuali e classisti codificati. Che è di un più rigoroso realismo in cineasti come il bengalese Gautam Gosh (*Paar*, La traversata, 1983, spaccato della geografia della fame), Govind Nihalani (*Ardh satya*, Mezza verità, 1983), Rabindra Dharmaraj (*Chakra*, Circolo vizioso, 1980, con la sua dura ambientazione in un ghetto di Bombay). Ed è

di tipo radicale in Mani Kaul e Kumar Shahani, per un verso attenti alle lezioni più rigoriste del cinema occidentale, per l'altro intenzionati a dare un senso antagonistico a un lavoro sulla tradizione. Quelli di Kaul sono referti autentici, assoluti: sulle attese di una moglie di villaggio in *Uski roti* (Il pane di un giorno, 1970), su arcaiche e morali leggende in *Duvidha* (Indecisione, 1973), sulla musica raga e sul lavoro dei vasai nei bei documentari *Dhrupad* (id., 1983) e *Mati manes* (Mente di creta, 1985), riti a un tempo materiali e mitici rapportati a una cultura e a un ambiente sul filo di una visione dialettica e moderna. Altrettanto rarefatto è *Maya darpan* (Lo specchio dell'illusione, 1972) di Shahani, già assistente di Bresson. È un ritratto interiore, femminile, di gesti, vibrazioni (e vibrazioni sarà poi il titolo di un altro suo film, *Tarang*, 1982), oggetti e colori di una solitudine, stanze di una casa ai limiti del deserto, capaci però di risonanze sociali e mitologiche. È un rapporto tra vecchio e nuovo che in chiavi diverse corre sotto i film di altri registi, magari sotteso a toni leggeri come nella mossa commedia urbana *Khatta meetha* (Dolce-aspro, 1976) del prolifico Basu Chatterji. Prove analoghe sono venute dal vicino cinema gujarati con *Kanku* (id., 1970) di Kantilal Rathod e soprattutto con *Bhavni bhavai* (Racconto popolare, 1980) di Ketan Mehta, che tocca temi come le caste in un contesto di forme della cultura popolare, di teatro di strada, e mostra una radicalità che, passato nel cinema hindi, combinerà con un «disordine» godardiano nel discusso *Holi* (Festa di primavera, 1984), su un'allegorica rivolta collegiale. E approcci simili si possono ritrovare nel cineasta marathi Jabbar Patel o in quello oriya M. Mohapatra (*Nirab jad*, La foresta silenziosa, 1984), nei film di Bhaben Sakai o di Aribam Shyam Sarma (*Imagi nighthem*, Figlio mio, mio diletto, 1982, piccolo e originale *mélo*-non *mélo*), appartenenti rispettivamente ai periferici e travagliati Assam e Mandipur.

I nuovi cinema del sud

Nel sud, più complesso e formalizzato, a volte ai limiti della letterarietà, è il lavoro sui materiali della tradizione e dell'immaginario religioso, caste, riti, magia, miracoli, santoni ecc., con cui si misurano in un rapporto mai illuministi-

co, bensì dialettico, in una certa misura partecipe anche quando parlano contro quel sacro e i suoi interdetti, e il cui corpo di musiche, danze, canti è il vero cuore espressivo dei film, ne costituisce l'elemento profondo di unificazione. Film-chiave è stato *Samskara* (Riti funebri, 1970) di Pattabhi Rama Reddy, che era però il risultato della collaborazione di un gruppo di intellettuali di formazione anglosassone. Centrato sulla religione come pura forma della Legge e sulla casta come esclusione, segue i disastri che, alle prese con questi intrecci, causa un prete che non sa decidere perché incerto in coscienza sulla loro *verità* umana: è tutta una concezione di un ordine naturale che viene rimessa in discussione. A scriverlo era stato Girish Karnad cui si deve *Kaadu* (La foresta, 1973), sui pregiudizi tribali che distruggono due comunità rurali, mentre di Girish Karasavalli è *Ghatashradda* (Il rituale, 1978), sulla punizione di una ragazza madre, e di B.V. Karanth è *Chomana dudi* (Tamburo di Choma, 1975), su un intoccabile via via deprivato di ogni cosa, animali e figli: sono tutti notevoli autori kannada che scavano nell'intrico tematico (ed estetico) che quel film capostipite aveva saputo definire.

Adoor Gopalakrishnan e G. Aravindan sono i più personali cineasti malayalam e forse dell'intero cinema indiano successivo ai Ray, Ghatak, Sen. Il primo, pur sempre all'interno di indagini circolari o a digressioni, è più vicino al realismo e alla politica, magari nella forma della critica alla politica e al cinema «politico» che ne è stato l'espressione. Il suo sguardo è rivolto agli aspetti più ambigui della sua società, alle ossessioni di non-eroi incapaci di essere nel reale, si tratti di un perdigiorno posto di fronte agli attuali conflitti familiari e sociali (*Kodiyettam*, L'ascesa, 1977) o del ritrarsi di un ex ricco feudatario (*Elippathayam*, Trappola per topi, 1981, rigorosissimo nella sua logica ossessiva) o di un capo comunista ricomparso dopo anni di clandestinità ma ormai alcolizzato e passivo, un eroe inutile da uccidere per sfruttarne l'immagine (*Mukhamukham*, Faccia a faccia, 1984): rituali morti che sopravvivono a se stessi. Più attratto dai miti, dall'universo immaginario (compresi lo spettacolo e la magia: *Thampu*, Il tendone, 1978; *Kumatty*, L'orco, 1979) è invece lo sguardo di Aravindan, con le sue strutture esplose, liricamente disperse, con i suoi interessi mistici per la terra e

la natura, la cultura tradizionale e i suoi archetipi (*Kanchana Sita*, Sita d'oro, 1977, con la leggenda del Ramayana trasposta tra i contadini poveri è stata per i critici indiani una delle operazioni culturali più appassionanti e penetranti), la religione e l'inganno (la pluralità di sguardi portati sul «guaritore» cristiano di *Estappan*, 1980).

Emblematici, proprio perché non estremi come questi, sono poi due film telugu: *Nimajjanam* (L'immersione, 1979) di B.S. Narayana che, seppure tra troppi tecnicismi, è un atto di conoscenza del carattere mortale degli antichi rituali, e *Sankarabharanam* (Il gioiello di Shiva, 1979) di Kasinadhumi Viswanath, *mélo* sublime retto dai tempi della musica — il raga —, omaggio alla tradizione in una forma moderna che la smentisce. E, dalla stessa zona, sono venute due esperienze singolari. M.S. Sathyu infrange con *Garm hava* (Venti caldi, 1973, in urdu) il tabù della separazione del '47 e delle relazioni indo-musulmane, vedendole con gli occhi dei musulmani che sono rimasti nonostante violenze e difficoltà, un negoziante e la sua famiglia. Se Sathyu è lineare e diretto, John Abraham è estroso, dirompente in *Agraharathil kazhuthai* (Un asino in un villaggio brahmino, 1978), satirica immersione, in tamil, in un universo chiuso, in una «patologia della normalità». Tra coscienza delle chiusure di una tradizione sociale da sovvertire e radicalità della ricerca formale, si tratta di un cinema separato, parallelo (film perlopiù a basso costo, in esterni reali, in un cinema che normalmente non conosce che lo studio), che nulla, o solo mediatamente o per il ricupero sul piano personale di alcuni suoi esponenti, ha a che fare con la sterminata produzione di massa.

Sri Lanka

Terra d'invasione per i prodotti hindi di Bombay, l'isola di Ceylon esprime un'ampia produzione d'imitazione indiana che, pur parlata in shilani, sino al '56 era realizzata a Madras. A partire dagli anni Sessanta si è fatto, però, strada anche un cinema con più precise caratteristiche locali sia nei modi di produzione sia negli interessi. Dopo queste prime esperienze di cui può essere un buon esempio *Sath samudura* (Sette mari, 1963) di Siri Gunasinghe, racconto di miseria e incom-

prensioni familiari di una madre e dei due figli pescatori in un villaggio meridionale, si è formato un piccolo gruppo di cineasti sensibili tra cui Dharmasena Pathiraja (*Ahas gauwa*, Alla conquista del cielo, 1973, quadro semidocumentario dei giovani disoccupati di Colombo), Vasanth Obeysekera, Tissa Abeysekera, Sumitra Peries (*Gehenu lamai*, Le ragazze, 1977, commedia d'ambiente studentesco, malinconica e di un femminismo moralista). Più di recente, Amarnath Jayatilaka ha descritto, in *Arunata pera* (Prima dell'alba, 1981), un po' alla Ray la vita nelle campagne prima del '45 e Chandrun Rutnam, formatosi negli Stati Uniti alla Warner e con Lucas-Spielberg, ha toccato attraverso una storia d'amore interrazziale, appunto con *Adara kathawa* (Una storia d'amore, 1984), il tema così tragicamente attuale dei conflitti tra singalesi e minoranza tamil. A Sri Lanka, soprattutto, opera un regista di rilievo: Lester James Peries. Autore ora oltre la sessantina (n. 1921), Peries ha all'attivo una quindicina di film, tutti di buona qualità media, alcuni decisamente importanti, da *Rekawa* (La linea del destino, 1957) a *Sandesaya* (Il messaggio, 1960), da *Gamperaliya* (Il villaggio che cambia, 1963) di cui *Kaliyugaya* (1982) è la seconda parte, a *Devolak athara* (Tra due mondi, 1966), da *Nidhanaya* (Il tesoro, 1970) a *The god king* (Il dio re, 1974), *Ahasin polawatha* (Fiori bianchi per i morti, 1976) e *Baddegama* (Il villaggio nella giungla, 1980). Di essi *Rekawa* era una vicenda venata di simpatia e di umorismo con al centro un ragazzo presunto guaritore e l'uso che vari profittatori ne fanno. *Nidhanaya*, patto faustiano di un nobile che per ambizione percorrerà fino in fondo la china della degradazione, precisa come il mondo di Peries sia quello della favola morale (anche nelle sue frequenti cronache familiari con le loro rotture urbane e classiste), cioè quello della riflessione sulle passioni di cui contempla con lente, spoglie, intense, ossessive spire da racconto fuori del tempo (ma a suo modo *nel* tempo) le convulsioni il cui fondo è quello di un tragico fatalismo. Un cinema della contemplazione, della non-azione, lo definisce Peries. Della verità interiore. In sostanza, il suo cinema che, coerentemente con la sua formazione inglese, è di tipo realista, è un atto di rifiuto della tradizione evasiva locale, per ritrovare, contro le consuete spettacolarizzazioni, il vero sostrato di riti e religioni, la cultura singalese e i suoi mutamenti.

Bangladesh

Paese povero e sovrappopolato, nel '47 annesso al lontano Pakistan con cui nulla l'univa tranne la religione musulmana, indipendente dal '72 dopo un'insurrezione appoggiata dall'India, ha un cinema in grado di produrre una cinquantina di film all'anno e i cui inizi risalgono al '56, con *Mukh-o-mukhosh*. Pionieri ne sono stati Nazir Ahmed, Fateh Lohani, e poi Zahir Raihan (*Kancher deyal*, La parete di vetro, 1964), Sadek Khan (*Nadi-o-nari*, Fiume e donna, 1965), Subhash Dutta, mediocri epigoni del cinema bengali e di Ray. Sarà, poi, la bassa imitazione del cinema hindi a dominare con storielline rurali cantate e ballate. Questa situazione sarà appena incrinata da alcuni film di Raihan, Chashi Nazrul Islam (*Ora egarojoh*, Quei dodici uomini, 1972), Dutta (*Arunodoyer agnishakhi*, Nelle fiamme dell'alba, 1972) che trattavano della lotta contro il cosiddetto «colonialismo pakistano». Gli ultimi anni hanno visto esperienze più elaborate, sostenute da pur contraddittori aiuti statali e dovute ad Abdullah Al Mamun (*Sareng bou*, La moglie del marinaio, 1978), Rafiqul Bari Chowdbury, Kazal Arefin (*Suruj mia*, Il signor Suruj, 1984), Amjad Hossain, Sheikh Niyamot Ali (*Dahan*, 1985). L'autore più notevole sembra essere Alamgir Kabir, attivista radicale i cui quattro film, da *Dhirey bahe Meghna* (1973) a *Rupali shoikatey* (Su una spiaggia d'argento, 1980), mostrano impegno politico con spunti da Rosi e dal cinema-verità.

Pakistan

Un'ottantina di film all'anno, centri di produzione a Lahore e in sottordine a Karachi, lingue più usate l'urdu, lingua nazionale ma minoritaria nel cinema, il punjabi, il pashtu e il sindhi: il cinema ha una grande diffusione in questo paese nato nel '47 da una guerra secessionista come stato-rifugio dei musulmani indiani. Esso si caratterizza, però, per un'imitazione conflittuale, in primo luogo nella presenza obbligata della musica e delle canzoni, di quello indiano, nodo dell'identità che non ha risolto neppure un ventennio di protezionismo culturale. Ciò a causa anche di una censura severissima. A ciò si deve aggiungere la concorrenza di una TV di

buon livello sotto l'aspetto tecnico e dai programmi popolari. Dei registi «commerciali», i più noti e un minimo personali sono Masud Pervez, uno dei pionieri, Riaz Shalid e Khalid Kaiser. Una certa risonanza fuori dei confini nazionali ebbe a suo tempo *Jago hua savera* (Verrà il giorno, 1959) di Asejay Kardar, amara registrazione della vita dei pescatori girata nel Pakistan orientale (l'attuale Bangladesh) e il cui fotografo era Walter Lassally, poi attivo nel *free cinema* inglese. Registi di prestigio locale, Raza Mir, Zahir Raihan, Iqbal Shahzad, Ahmed Bashir, Pervaiz Malick, diplomato alla scuola di cinema della Southern California, e Javaid Faliz hanno dato in momenti diversi qualche film che si discosta dal conformismo ufficiale. Molto, però, si continua a ignorare di questa cinematografia che ha conoscitori e anche estimatori tra i critici inglesi, ma la cui chiusura si è fatta totale con il regime del generale Zia ul-Haq che nel '77 ha abbattuto il governo di Alí Bhutto. Da Jamil Dehlavi, fuggito a Londra con i suoi negativi, è venuto un tipico film dell'esilio, alla Littín, *The Hussain's blood* (Il sangue d'Hussain, 1980), che rivive nel conflitto tra due fratelli, espressione delle lotte di potere di oggi, antiche leggende e fatti storici. Analogo è il caso del suo produttore e attore Salmaan Peerzada che in Gran Bretagna ha montato *Maila* (id., 1982), a metà tra documento e finzione: è un violento attacco al sistema di potere e di informazione televisiva, calato nel contesto allegorico della festa religiosa e circense di Maila e ambientato nei giorni del colpo di stato militare, da cui nasce la necessità di una «inevitabile» rivoluzione popolare.

Afghanistan e Iran

Due cinema ancor più pesantemente condizionati dagli eventi politici sono quelli afghano e iraniano. In Afghanistan, non si era realizzato sino alla fine degli anni Sessanta nessun film, ché *Ishq wa dosti* (Amore e amicizia, 1946) era stato fatto da Reshid Latif in India. Un film notevole pare il collettivo *Rabhi Balkhie* (1974), su una poetessa-principessa del x secolo; uno dei coregisti era Toryali Shafaq, che ha lavorato con Frankenheimer e Brook ed è forse la personalità più spiccata, cui sono da aggiungere i nomi di Wali Latifi e A.

Shaban. Più incerte si sono fatte le prospettive dopo l'invasione sovietica del Natale '79. Salvo che per le coproduzioni con l'URSS.

Il cinema iraniano, invece, è nato negli anni Cinquanta grazie a intraprendenti pionieri come il produttore Kushan. Drammi paesani, avventure da *Mille e una notte*, storie di malavita con cantanti celebri ne hanno costituito quasi tutta la produzione che sotto lo scià si aggirava sugli ottanta-cento film all'anno. Tre nomi almeno, venuti dal documentario, emersero con esperienze che attestavano una presenza culturale viva e autonoma. Farrokh Gaffari è autore di *Jonube chahr* (Il sud della città, 1958), Ibrahim Golestan di *Ayne va khecht* (Lo specchio e il mattone, 1964), entrambi coraggiosi nel raccontare la vita quotidiana a Teheran e la cui amara dimensione sociale è arricchita, specie nel secondo, dalla capacità di costruire personaggi completi, di vaste risonanze letterarie. La poetessa Farukh Farokhzad poi diede con *Khane siahast* (La casa nera, 1965) una tragica e alta descrizione dell'attesa della morte in un lebbrosario.

Dopo il '70, precursore il poeta Fereydoun Rahnema, s'è imposto un gruppo di giovanissimi in decisa reazione al cinema farsi coi suoi melodrammi e schemi fissi onore-vendetta-morte. Il più noto era Darius Merjui. Tornato dagli studi negli Stati Uniti, ha cercato di inserire la sua cultura occidentale in un contesto documentario e in ritmi iraniani; e sia *Graw* (La vacca, 1971), che narra l'amore insensato di un contadino per la sua mucca, sia *Postchi* (Il fattore, 1973), centrato sul rapporto schiavo-padrone in un mondo rurale di tipo feudale, dalle cui costrizioni i protagonisti fuggono solo nel sogno e nella follia, recuperano in un clima locale simboli ed echi da teatro dell'assurdo. Così *Dayereh cycle* (Mina ciclo, 1978) è un rigoroso referto su un'allucinante *normalità*, quella di una lotta per la sopravvivenza fondata sul racket del sangue e dei viveri. Una violenza critica che non vuole rompere del tutto con i moduli tradizionali mostrarono Masud Kimiaï (*Qeysar*, 1969; *Khak*, La terra, 1973) e Nasser Taqwal la cui satira di una realtà di corruzione, *Aramesh dar hazouré digaran* (La tranquillità di fronte agli altri, 1972), è stata per anni bloccata da una censura occhiuta, erta a vietare ogni allusione a eventi e realtà vicine, sociali. Più «artistici» erano gli intenti di Arby Ovanessian con *Chesmah* (La fonte, 1972)

e di Marva Mabili con Terra sigillata (1976), tutto lunghe e pure inquadrature immobili sulla passiva condizione umana in un villaggio povero. Più ancora di Bahman Farmanara che, a cavallo del cambio di potere, ha ancora dato con *Saiehaiem bolan de bad* (Le ombre del vento, 1978) un bel quadro antropologico di presenze e credenze oscurantiste, uno dei protagonisti del rinnovamento è stato Sohrab Shahid-Saless, emigrato dopo il '75 in Germania e il cui rapporto con la realtà contemporanea è filtrato con una «sensibilità» strettamente legata alle radici culturali persiane, comprese le sue componenti «mistiche». Fra i suoi film, spicca forse *Tabiate bijan* (Natura morta, 1975), raffinatissimo nel tessere l'ordito di un'esistenza senza scarti di un vecchio casellante. Due nomi, però, a nostro parere hanno sovrastato gli altri per coscienza dei problemi culturali e formali, quelli di Parviz Kiminaï e di Bahram Beyzaï. L'uno in *Mongolha* (I mongoli, 1973) pone godardianamente in relazione le invasioni dei mongoli e quelle dei mass-media, vecchi e nuovi flagelli del paese, tema ripreso come allegoria terzomondista — i guasti di un gruppo di occidentali in un remoto villaggio — con *OK mister* (id., 1978), interprete Farrokh Gaffari. Beyzaï invece era partito da un preciso racconto realistico sul contatto di un insegnante con gli *slums* di Teheran, quel «sud della città» luogo del rimorso sociale per ogni piccolo-borghese (*Ragbar*, Il temporale, 1972), per poi accentuare i sondaggi nella memoria e nell'inconscio borghese con *Kalagh* (Il corvo, 1977), nel fantastico e nel mito con *Taraneh Tara* (La ballata di Tara, 1979). Sia l'uno in cui la ricerca di una ragazza scomparsa scatena memorie e immaginazioni di tutto un ambiente e finisce per essere una comune ricerca di se stessi, sia l'altro in cui la circolazione di una mitica spada confronta con tutta una tradizione e una cultura arcaico-contadina, danno corpo a uno stile di una lentezza che è fascinazione e che nelle sue sedimentazioni ha non poco a vedere con un'autentica poesia nazionale. Dopo il '78, nel nuovo clima di integralismo islamico del regime di Khomeini, anche a causa della partenza di numerosi cineasti è crollata la produzione, che era stata sino a cinque-sei film all'anno. I primi risultati non escono dagli schemi di una controinformazione integrata nelle direttive ufficiali, con una certa autenticità popolare in quelli dei primi tempi riguardanti le vittime dello scià, di Rafigh Pooya e

Amir Naderi. Quest'ultimo ha poi dato con *Dawandeh* (Il corridore, 1985) un preciso ritratto di bambino-adulto, espressione della marginalità del Terzo mondo, costretto ai più vari mestieri di sopravvivenza tra i detriti del mondo moderno delle petroliere e delle fabbriche. È forse il prodotto più esemplare nel suo approccio un po' appartato e nel suo sguardo moderno, di un cinema che negli ultimi anni si è stabilizzato sulla trentina di film all'anno (33 nell'86) e che ha visto affermarsi una serie di nomi nuovi, perlopiù formatisi in Europa e negli Stati Uniti e aiutati dalla costituzione nell'83 di un istituto governativo di aiuto al cinema, e che, pur nel persistere delle esigenze della propaganda, vi apportano più articolate esperienze e una qualità professionale più alta.

NEI PAESI DI LINGUA ARABA

Il cinema egiziano

L'evasiva produzione egiziana (sui cento film durante la seconda guerra mondiale, quaranta-cinquanta all'anno poi, ma settantasei nell'85) ha riempito le sale dei paesi di lingua araba e le riempie tuttora con melodrammi passionali, storie d'avventure confezionate in serie e raramente dotate di qualche fantasia e soprattutto film musicali e danzati che, a partire dagli anni Trenta, ne costituiscono il nerbo. Sotto re Faruk, essa era in mano agli «arricchiti di guerra» che vi trovarono un redditizio settore di investimento e la indirizzarono verso il commercialismo più deciso, nonostante alcune, timorate eccezioni: quali i primi film impegnativi e personali di Salah Abu Saif, come *Al hosta Hassan* (Capomastro Hassan, 1952), tartassato dalla censura.

Con la proclamazione della repubblica e la presa del potere da parte dei militari e di Nasser in seguito alla rivoluzione del 23 luglio 1952, il cinema è aiutato dallo stato e può aprirsi a nuovi campi di indagine e di ispirazione; e, se continua a essere egemone il vecchio cinema, la realtà egiziana comincia a filtrare nelle opere di Abu Saif, di Shahin, e perfino di tuttofare come Henri Barakat (*Doàa el karauan*, Il richiamo

del chiurlo, 1959, d'ambiente contadino). A modificare un po' di più la situazione intervennero le leggi socialiste del '61 e lo sviluppo della televisione. Di Salah Abu Saif (n. 1915), regista diseguale e disposto al compromesso, si possono ricordare alcuni dei film neorealisti (è considerato il creatore del realismo sociale egiziano, erede dei fermenti fine anni Trenta culminati in *Al azima* di Kamal Salim, 1939), quelli cioè in cui il *mélo* è accantonato o sottomesso a una certa attenzione ai problemi concreti del popolo minuto della città e della campagna: *Al wahsh* (Il mostro, 1954), *Shabab emraa* (Gioventù di una donna, 1956), *Al fettauwa* (Il bullo, 1957), *Bedaya we nehaya* (Inizio e fine, 1960). Più precisi e risolti appaiono, però, due film degli anni Sessanta: *Al Kahira Thalathun* (Cairo 30, 1966) che intreccia i diversi destini di tre studenti di classe media posti di fronte a decisive scelte di campo e di esistenza, e *Al kadia thamania wa sittin* (Processo 68, 1968), commedia popolaresca che oppone, in un comitato di quartiere, coloro che vogliono coprire con una mano di calce le crepe di un palazzo e coloro che tutelano davvero i diritti della gente, assumendo via via un non troppo sotterraneo valore di riflessione sul sistema più in generale. Ai valori di una società repressa e repressiva rinvia la stessa riflessione sulla morte, sulla presenza della morte in una non-vita, di *Essakkamat* (La morte del portatore d'acqua, 1979) che ha un suo rigore nel semplicismo con cui narra l'amicizia di due figure emblematiche: colui che porta l'acqua e colui che accompagna i morti. Assai più elementare e didascalico è il recente *Al bedaya* (L'inizio, 1986), summa della società egiziana e delle sue deformazioni concentrate in dodici sopravvissuti a un disastro aereo nel deserto.

Il cinema di stato nasseriano

I provvedimenti del '61 posero le basi dell'intervento statale che, senza procedere a nazionalizzazioni, controllò quasi totalmente produzione e distribuzione; fu un tentativo non privo di risultati, che però non seppe incidere a fondo sulle radici strutturali della situazione cinematografica, com'è del resto per la politica nasseriana in tanti altri settori, e che in ogni caso si chiuse con la morte di Nasser stesso nel '70. Sul

piano creativo, esso ebbe il merito di favorire il consolidarsi del cinema realistico-sociale per un verso, e la nascita di un cinema di ambizioni artistiche e intellettuali per l'altro. A parte i film citati di Abu Saif e quelli di Shahin e Tawfiq Saleh, i titoli più significativi della prima tendenza furono offerti da alcune divertenti commedie di Abd Al Wahab, da *Said Darwish* (id., 1966) di Ahmad Badr Khan, dagli adattamenti letterari a base sociale di Kamal Al Sheikh, da *Al haram* (Il peccato, 1965) di H. Barakat, sentimentale ma teso racconto di miseria e suicidio di una donna lavoratrice stagionale. A emergere è, però, soprattutto *Al bostaghi* (Il postino, 1968) di Hussein Kamal, in seguito regista commerciale di grande successo: qui raccontava con acuta sensibilità una vicenda intimista ma inclusiva di più vaste risonanze, quella di un moderno funzionario cairota che si trova immerso negli arcaici costumi, infine costumi di morte, di un villaggio dell'Alto Egitto. Nel secondo filone, s'imposero alcuni registi perlopiù formatisi alle scuole di cinema europee, a Parigi come lo stesso Kamal, a Roma come Khalil Shawki, a Mosca come Sayed Issa; culmine ne sarà per complessità tematica e formale, davvero d'autore, *Al momia* (La mummia, 1969) di Shadi Abd Al Salam, in fondo uomo di un film solo.

La mummia

Due eccezioni risaltano nel quadro di un cinema come quello egiziano che con queste prime generazioni ha dato l'impressione di essere ancora prigioniero di un'estetica condizionata dal clima ideologico e culturale dominante, di rado tentando modi di approccio veramente nuovi alla società araba. La prima, formalmente più eccezionale, è appunto *Al momia*. Attraverso un soggetto di esemplare nitore e concisione, tuttavia immerso in una sinuosa, quasi ieratica atmosfera, vi si tratta del rapporto tra vecchio e nuovo, si dipana la ricerca della personalità egiziana oggettivando le contrapposizioni, suscitate dal ritrovamento di un'antichissima tomba faraonica, tra contadini e archeologi, l'arcaismo tribale dei primi e la ragione moderna e tecnica dei secondi. Ciò, senza disprezzo per il vecchio e senza chiusure per il nuovo. Il «ritorno alle sorgenti» è impossibile, ma è necessario che

l'apertura al nuovo e al moderno passi dentro un'attenta analisi delle sorgenti e del nuovo: la tematica è la stessa che il nuovo cinema africano si è trovato ad affrontare con laceranti prese di posizione, e che Abd Al Salam risolve invece in una narrazione quasi classica, senza forzature e senza didascalismi.

Tawfiq Saleh

Saleh è per contro forse l'unico regista di profonda impronta marxista. I suoi film sono poco noti, perché boicottati dalla censura e dalla distribuzione, sono solo sei, tra il 1955 e il 1973, al momento di trasferirsi a Bagdad. I più notevoli, oltre il debutto di *Darb al mahabil* (Via dei pazzi, 1955), sono *Al mutamarridun* (I ribelli, 1966), *Yomiat naieb fil ariaf* (Diario di un giudice di campagna, 1969) e il più ambizioso nonché più riuscito *Al makadu-un* (Gli ingannati, 1972). Non esistono in questi film contrasti tra ricchi cattivi e buoni poveri, storie d'amore consolatorie, miseria colorita, ottimismo programmato; al contrario, essi obbediscono a una precisa scelta di sgradevolezza che propone al popolo arabo brucianti dati di riflessione e ne richiede prese di posizione. Saleh sembra trarre dalla lezione brechtiana l'imperativo di «dire al popolo, in ogni momento della sua attualità storica, quello che è necessario dirgli», naturalmente sulla base di una visione classista del mondo e in una ricerca continua di dialogo con il presente. I suoi primi film parlano della società di prima della rivoluzione del '52, ma lo fanno esplicitando conflitti attuali e con una secchezza che è rara in questo cinema. Ciò che i suoi personaggi-coscienza e inizialmente idealisti — il giovane medico dei «Ribelli», il giovane giudice del *Diario* — scoprono (e mostrano allo spettatore) è la realtà oltre la superficie, è la corruzione dei poteri costituiti, è una legge, una giustizia usata contro i proletari, contro i fellah. Più complesso, *Gli ingannati* è esemplare in questo senso, investe il cuore stesso della problematica araba, poiché il suo gruppo di palestinesi che traversano il deserto per raggiungere l'Eldorado del Kuwait non sono solo rappresentativi di tre generazioni di palestinesi (quella che ha permesso la sconfitta, quella che l'ha vissuta, quella che è cresciuta nell'esilio)

ma sintetizzano tentazioni di fuga dalla realtà che investono il mondo arabo nel suo complesso. Il loro capo, l'autista, è stato castrato in battaglia, ed esso stesso (figura quasi emblematica nella sua concretezza documentaria) è privo di prospettive valide. La realtà tragica della storia si impone, e costringe a una faticosa presa di coscienza fuori di mitizzazioni e compromessi.

Yusuf Shahin

Questi due autori indicano meglio di ogni altro regista arabo, e per strade diverse, come è possibile narrare il presente attivamente e nello stesso tempo illuminare il passato scavando in profondità nelle contraddizioni di una cultura cui è necessario superare ogni esaltazione nazionalistica per cercare invece la pregnanza di un rapporto dinamico con la storia e una lucidità che non sia né rinunciataria né accomodante. Sono i portavoce della rude presa di coscienza della sconfitta araba del '67 che ha investito anche un autore come Yusuf Shahin che, nella sua ampia produzione sovente improntata a un professionismo di tipo americano, rappresenta nel meglio la continuità del cinema egiziano. Esponente di punta di quell'essenziale generazione di mezzo — è nato nel 1926, Saleh è del 1927, Abd Al Salam del 1930 ed è morto nel 1986, tutti di Alessandria —, non uscì negli anni Cinquanta dagli schemi del populismo sociale. Di quei film si salva solo *Bab al hadid* (Stazione centrale, 1958), ambientato nella stazione del Cairo e i cui personaggi, venditori zoppi, belle ambulanti, facchini alle prese con le crude leggi della lotta per l'esistenza, ondeggiano curiosamente tra De Sica e un pizzico del Buñuel dei piccoli melodrammi messicani. È con la trilogia iniziata nel '68 con *El ard* (La terra) che Shahin darà i suoi film migliori. Ambientato nelle campagne del '33, è un racconto epico-contadino mosso da una ricerca generosa di chiarificazione ideologica attraverso personaggi che, nel microcosmo preso in esame, vengono a incarnare gli strati sociali importanti nella società egiziana, ieri come oggi. È la stessa volontà di capire che dà nerbo, oltre ogni sovraccarico di simbolismo, ad *Al asfur* (Il passero, 1972) che cala nei tesi giorni della guerra del Sinai del giugno '67 un'oscura vicenda di malavita

e corruzione ai danni di una fabbrica. Il discorso politico è chiaro: c'è un'oggettiva collusione dei settori reazionari della borghesia commerciale e burocratica con il sionismo, mentre il popolo, in una sentita scena finale, dopo la dichiarazione di resa, scende in piazza a sostegno di Nasser e a esprimere la propria volontà di lotta. Con *Audet al ibn al dall* (Il ritorno del figliol prodigo, 1976), poi, dà un'analisi pessimistica del nasserismo attraverso un'intricata parabola familiare borghese, ma anche tentando curiosamente di ricaricare politicamente il «genere» cantato e ballato. Più autobiografici e liberi sono gli ultimi della sua trentina di film, specie *Hadouta masria* (Una storia egiziana, 1982) in cui un alter ego cineasta fa di un'operazione al cuore l'occasione per un vivace e sincero processo a se stesso e alla propria realtà, per esternare memorie e umori privati e pubblici, politici tra Faruk, Nasser e Sadat e cinematografici, tra richiamo del mondo occidentale e volontà sociale. In fine, un cineasta del Terzo mondo, problematico senza seriosità. Cosa che appare assai poco nel retorico e virtuosistico *Al wedaa ya Bonaparte* (Addio Bonaparte, 1984), kolossal di coproduzione francese con Chéreau e Piccoli, che rievoca con l'ottica degli invasi la spedizione di Napoleone in Egitto; ma *Al yom el sades* (Il sesto giorno, 1986), con l'egiziana Dalida, è di nuovo un notevole racconto di realtà — un 1947 di colera, di miseria, di occupazione inglese — e di autobiografia, di cinema come sogno (il film è dedicato a Gene Kelly), ricreato con insolita *verve* e ricchezza inventiva.

Gli anni di Sadat

Gli anni Settanta, che sono quelli del regime filoccidentale di Sadat, assassinato nell'81, vedono la fine dell'intervento pubblico nella produzione che torna completamente in mano alle compagnie private con il loro cinema commerciale basso, perlopiù commedie e film comici. In concomitanza con la «politica della porta aperta» e l'egemonia della «classe dei mercanti e dei funzionari» (Samir Farid). Uomo di punta del nuovo corso è Hussein Kamal che coi suoi *mélo* attacca i valori e le esperienze del socialismo nasseriano, posizione di cui i film di Hassan Al Imam costituiscono una variante

ancor più vieta. Prima e dopo la guerra di ottobre '73, questo tema centrale della realtà egiziana e araba non solo nel senso della liberazione dei territori occupati da Israele, ma anche per i suoi riflessi sull'assetto sociale interno e per i rapporti con la causa palestinese, fu affrontato da una prospettiva seria in numerosi film i migliori dei quali, pesantemente osteggiati dalla censura e dal potere, restano quelli citati di Shahin e di Saleh. A essi si possono aggiungere, pure se tutto sommato sommari, alcuni titoli dovuti ad Ali Abd Al Khalek (*Oghnia alal namar*, Canzone sul sentiero, 1972), Mamduh Shokry, scomparso nel '73, Shahib Sha'at, Mohamed Radi, quasi tutti legati al gruppo del «nuovo cinema» e che hanno operato anche nel senso di un realismo sociale, lezione che è proseguita sino a questi anni nei rari film di un certo interesse di Ashraf Fahmi, Bashir Al Deek, Samir Seif e dell'esordiente Daoud Abd Al Saed (*Al saalik*, I vagabondi, 1985). La personalità più spiccata, dotata di una più precisa coscienza formale, sembra essere Said Marzuk con *Zaugati ua al kalb* (Mia moglie e il cane, 1971), film sulla gelosia, di una statura, secondo Farid, degna su un altro registro della *Mummia*, e con i più radicati nel clima della guerra dei sei giorni *Al khauf* (La paura, 1972), nella condizione delle donne sposate *Oridu hallan* (Voglio una soluzione, 1975), nelle storture dello stesso sistema sadatiano *Al moznebun* (I colpevoli, 1976), prima mutilato e poi proibito. Dopo l'81, con la presidenza Mubarak, sul piano delle intenzioni è sembrato mutare il rapporto tra stato e cinema, ma in concreto la situazione politica non è sembrata sinora incidere in maniera precisa sul cinema egiziano né sul piano strutturale (pochi cinema: 160 per una popolazione di 45 milioni; una produzione in buona parte destinata all'esportazione nell'Arabia Saudita e nei paesi del golfo Persico in forma di video) né su quello dei temi e delle forme in cui, come e più che altrove, prevalgono sangue e violenza e moralismo.

Siria, Iraq, Libano e cinema palestinese

Tra i paesi di lingua araba del Medio Oriente, Siria e Iraq sono riusciti a impiantare un'industria cinematografica capace di dare una produzione ridotta ma costante (circa cinque

film all'anno) e di un certo interesse artistico o politico. In Siria, dopo i film del pioniere Ayub Badry o imprese solitarie come *Aber sabil* (Il viandante, 1950) di Ahmed Orfan, è con la fine degli anni Settanta che, grazie all'intervento statale che prima ha mandato i giovani cineasti a prepararsi nelle scuole di cinema europee, a Parigi come a Praga, prende corpo un cinema nazionale. Si tratta dapprima di cortometraggi, sovente di origine e destinazione televisiva, che trattano i temi, non di rado intrecciati, della condizione giovanile e della questione palestinese, in alcuni casi mossi da una volontà sperimentale. I più importanti sono dovuti a Maruan Haddad. Nel lungometraggio, a parte *Gli ingannati* che T. Saleh ha realizzato in Italia e a parte alcune prove di Muhammed Shahin, Salah Dohney, si sono segnalati Khaled Hamada con il formalista «Il coltello» (1971), Kais Al Zobaidi con *Al Yazerli* (1974), sulla gente povera della costa, e soprattutto Nabil Al Maleh e Omar Amiralay. Il primo ha mostrato intenti di indagine sociale ma anche formale con l'episodio palestinese di «Uomini al sole» (1970), con «Il leopardo» (1972) incentrato su un non-eroe popolare nell'epoca della lotta contro la dominazione francese, e con il polemico *Al sayd altaqqadumi* (Un signore progressista, 1974), sequestrato per tre anni. Il secondo con l'inchiesta *Al hayatt al yawmiyah fi qariah suriyah* (La vita quotidiana in un villaggio siriano, 1974) rivela rigore tecnico e politico, materialista nel senso teorizzato da «Cinéthique», nel definire le condizioni di vita dei contadini e il ruolo decisivo che continuano a esercitare i latifondisti nonostante i tentativi di riforma agraria, il che non è per nulla piaciuto al governo Baath che si vuole socialista. Negli ultimi anni, questo processo cinematografico ha subito arresti e involuzioni a causa di insufficienti strutture tecniche e di una distribuzione rimasta in mano ai privati, non senza però confermare la vena corrosiva di Amiralay (con cortometraggi come *Al dajaj*), non senza dare cose curiose come *Haditat nisf metr* (Che cosa accade in mezzo metro, 1981) di Samir Zekra, vivace commedia su un impiegato alle prese con i miti parolai di lotta a oltranza contro Israele e con i mutamenti nei rapporti imposti dalle donne, e film sensibili come *Ahlam al madina* (Sogni della città, 1984) di Muhammed Malass, primo premio al festival di Cartagine, ritratto di un giovane immigrato a Damasco a fine anni Cinquanta, tra speranze di unità araba, luci e ombre della grande città e intenso, intimo, silenzioso rapporto con la giovane madre vedova.

L'altro paese in cui il partito Baath è al potere, ma con una frazione ideologicamente rivale di quella siriana, l'Iraq, pur essendo indipendente dal 1932, non ha avuto che una produzione minima (venti film tra il '47 e il '64) e parassitaria di quella egiziana sino a *Said Afandi* (id., 1957) di Kamiran Husni, che narrava le disavventure di un insegnante di Baghdad con un cauto realismo di cui si faranno eredi Hikmat Habib con *Kitar al saa sabha* (Il treno delle 7, 1960) e Khalil Shawki con *Al haress* (Il guardiano, 1968). Il lavoro dell'organismo statale per il cinema creato dopo la rivoluzione del '68, ha cominciato con la metà degli anni Settanta a concretizzarsi in un cinema sociale e politico che si rifà dal punto di vista espressivo al realismo egiziano. Vi si sono segnalati, perlopiù vicini a una visione ufficiale, Dia Albayati («Il ponte della libertà», 1969), Muhammed Shukry Jamil («Gli assetati», 1973, sulla riforma agraria; «Le muraglie», 1979), Faisal Al Yasiri («Il cecchino», 1978), Foaad Al Tohami («L'esperimento», 1976), Kassem Hawal («Case in quella strada», 1977), Saheb Haddad («Un altro giorno», 1979). Tutti parlano di episodi di lotta popolare e dei cambiamenti in atto. Prima che la guerra con l'Iran segnasse l'arresto di questo sviluppo, si erano avute alcune grosse produzioni a soggetto storico, affidate a due registi egiziani di nome: *Al Kadissiah* (1979) di S. Abu Saif, sulla conquista islamica dell'Iraq, e *Al ayyam al tewil* (I lunghi giorni, 1980) di Tawfiq Saleh che qui si è trasferito nel '73 e ha svolto un suo ruolo di consigliere. Incentrato sugli anni giovanili e militanti dell'attuale presidente Suddam Hussein, il film sa ricreare «clima» e ambienti fine anni Cinquanta e sa instaurare una certa tensione nella lunga fuga dopo il fallito attentato al dittatore Kassem, ma non possiede certo la complessità analitica e polemica che era dei film precedenti di Saleh.

Contro le poche decine di film realizzati nei due paesi vicini, nel Libano dopo il '63 e sino al '75, cioè dopo la nazionalizzazione del cinema egiziano e sino all'inizio della guerra civile, si sono raggiunti i quindici film all'anno, grazie anche all'apporto di tecnici e capitali egiziani, senza che qualità e originalità ne risentissero. Si trattava in genere di film

bassamente commerciali. Prima di allora, l'unica esperienza di rilievo era stata *Ila ayn?* (Dove andare?, 1957) di Georges Nasr, storia di un contadino che emigra e torna a morire in patria. Più che non *Bayyah al khawatem* (Il venditore di anelli, 1965) e *Safar barlek* (L'esilio, 1967) che gli egiziani Shahin e Barakat hanno qui girato con la cantante Fairuz, o i tentativi di Samir Nasri o di Antoine Rémy (*Fidaki ya Palestine*, Per te Palestina, 1970), destò interesse *Garo* (id., 1965) che narrava le avventure di un bandito armeno. Il suo autore, Kari Jaraydan, morì per lo scoppio di una bomba girando *Kuluna fiddayuns* (Siamo tutti fedayn, 1969), giudicato uno dei migliori film sul tema ma che non piacque alla resistenza palestinese. Dalle crisi di questi anni, che hanno indotto non pochi cineasti a emigrare in altri paesi arabi, è sorto un interessante cinema documentario e politico. Così, mentre Nasr torna alla regia con l'importante «Un uomo ricercato» (1975, tema: le lotte in un villaggio alle prese con un ordine feudale), Marun Baghdadi (*Beyruth ya Beyruth*, Beirut contro Beirut, 1975) ha indagato cause e orrori della guerra civile; poi ha dato una *fiction*, *Al hurub al saghira* (Piccole guerre, 1983), del tutto immersa nel clima attuale, nelle innumeri fazioni, nello sbandamento dei giovani che in esso si muovono, stratificando più che «ordinando» episodi, realtà, comportamenti, proprio per questo più significativi. Heiny Srur con *Saat el Tah'ir dakkat barra ya isti'mar* (L'ora della liberazione è suonata, 1973) presenta le misconosciute lotte di liberazione negli emirati del golfo arabico, certo didascalica nella parte politica ma acuta nel ritrarre una quotidianità militante, mentre in *Leila wal dhiab* (Leila e i lupi, 1984) mostra uno sguardo sensibile, ma un po' compiaciuto di se stesso nella sua rarefazione formale. Invece, Jocelyne Saab ha messo in luce uno sguardo assai personale nei suoi documentari, specie *Beiruth, madinati* (Beirut, la mia città, 1983). Più ancora, Borhan Alauiye mostra secchezza di tono e di giudizio ricostruendo, in *Kafr Kassem* (1974), un massacro compiuto nel '56 dall'esercito israeliano nella Palestina occupata. È un film che si fa forte di un pre-politico approccio realistico-quotidiano, capace di rendere in concreto sia la vita di tutti i giorni delle vittime, civili, operai di ritorno dal lavoro, sia i metodi degli israeliani e la loro concezione dei rapporti con gli arabi. Più in minore, al centro di *Beyruth el-likaa'* (Incontro a Beirut, 1981) è il clima dell'attuale guerra civile, in cui ogni rapporto e comunicazione tra due giovani già compagni d'università, lui arabo, lei cristiana, si è fatto impossibile.

Cineasti di questi tre paesi hanno, poi, contribuito alla nascita di un cinema palestinese, più o meno strettamente legato alle organizzazioni di liberazione della Palestina, l'OLP in primo luogo. Buona parte dei film militanti realizzati non esce da un uso rituale dei materiali — manifestazioni, addestramento dei fedayn, interviste ecc. — e da un commento a slogan, povero di informazione oltre che di analisi. Ci sono, però, eccezioni capaci di non impoverire i contenuti politici e umani della causa palestinese. È il caso dei lavori di Rafiq Hasar, libanese collegato con il Fronte democratico di liberazione popolare («Il maggio dei palestinesi», 1974), e di Mustafà Abu Alì, capo dell'ora dissolta unità cinema dell'OLP (fra l'altro, *Tall el Zaatar*, id., 1977, in collaborazione con il libanese Jean Chamoun, autore in proprio dell'interessante *Zahrat al Qandul*, Fiore di Ajone, 1985, sulle donne sciite del sud), ma anche di documenti di Samir Nimr, Ismail Shammout, Hisham Jurdy, Roger Assaf, degli irakeni Kassem Hawal e Kais Al Zobaidi. Frutto di un'attenta ricerca storica, sostenuta da materiali adeguati, è «Palestina: le radici» (1980) del siriano Amin Al Buni. C'è invece una tensione a farsi racconto in «Cento volti per un sol giorno» (1972) di Christian Gazi, libanese, e soprattutto in *La mémoire fertile* (La memoria fertile, 1980) di Michel Khleifi, cisgiordano di Nazareth e perciò di passaporto israeliano, ma di formazione belga. Intrecciando i ritratti veri di due donne, un'anziana operaia e una giovane scrittrice, esso dà corpo dall'interno a realtà vissute, di solitudine, di contraddizioni causate anche dalle repressive tradizioni islamiche: più in generale, a una condizione di esilio sulla propria terra. Khleifi ha poi sviluppato questi motivi con il sensibile, articolato, ma preciso nel punto di vista, racconto di *Noce en Galilée* (Nozze in Galilea, 1987), in cui sa ritrovare toni, figure, ritmi di una comunità e una cultura arcaica, ma anche gli squilibri e le ferite aperte, riassunte nella presenza israeliana al rito nuziale, attorno a cui con virtuosismo a volte sin troppo raffinato ruota tutto il film.

Rare sono le produzioni negli altri paesi arabi che pure costituiscono ottimi mercati per i cinema stranieri. In Giordania si è girato un primo lungometraggio a soggetto nel 1963, cui ne è seguito qualche altro dovuto ad A. Kaush, G. Tauma, A. Wahab Alhundi; in Sudan nel 1970, per merito di Ibrahim Almeles, cui sono seguiti negli anni Ottanta buoni cortometraggi premiati ai festival europei, di Souleman Ibrahim, Taieb Mehdi e Ibrahim Shedad; in Somalia si è cominciato negli anni Sessanta con Hussein Mabruk e M. Siurna Alì, e poi con Hedj Mohammed Giumale e Idriss Hassan Dirie. In Arabia Saudita si è invece puntato tutto sul potenziamento tecnologico della televisione. Caso limite, il Qatar sino al '70 proibiva ogni spettacolo cinematografico, mentre a Bahrein si sono realizzati grazie a Khalifa Shaheen, formatosi in Inghilterra, corto e mediometraggi documentari, così come nella repubblica popolare dello Yemen che di recente ha interamente nazionalizzato il cinema e il cui cineasta più noto è Hussein Huraibi. Dal Kuwait, invece, giunse all'improvviso nel 1972 un film notevole per maturità espressiva e passione sociale: *Bas ya bahr* (Il mare crudele) di Khaled Al Seddik, storia di un padre e un figlio, pescatori di perle vittime della miseria prima ancora che del mare, narrata con un realismo radicato nella cultura locale che si è fatto persin troppo tecnicamente compiaciuto nel meno felice *Ors al Zein* (Le nozze di Zein, 1978); altri registi hanno poi fatto film per la televisione locale.

A occidente, trattati a parte i paesi del Maghreb che hanno un loro cinema già più adulto, la Libia dopo la rivoluzione del '69 non ha dato che documentari, attualità e qualche film di finzione povero, rozzo, prima di produrre l'abile kolossal *Omar Mukhtar* (id., 1981), regia del siriano Mustapha Akkad, già aiuto di Peckinpah negli USA. Trenta milioni di dollari di costo, cast internazionale con O. Reed, Steiger, Gielgud, Irene Papas, Capolicchio, Vallone a far corona ad Anthony Quinn, fotografia dell'inglese Jack Hildyard, musica altisonante di Jarre, puntigliosa ricostruzione d'epoca (divise, armi, mezzi blindati, aerei): è un film di guerra coloniale, quella atroce di Mussolini e Graziani nel '29-31, in cadenze di grande spettacolo, ed è il ritratto del «leone del deserto» Omar al-Mukhtar, eroe della resistenza in cui si riassumono quei valori nazionalisti e religiosi che sono alla base del regime di Gheddafi.

Tunisia

Il '56 è l'anno dell'indipendenza. Due anni dopo fu realizzato *Goha*, da una vecchia leggenda riscritta dal libanese Georges Schéhadé, diretto dal francese Jacques Baratier e interpretata dall'egiziano Omar Sharif. Ritenuto a suo tempo un film evasivo e, da alcuni critici, d'impostazione inconsciamente coloniale, è stato poi rivalutato per i suoi elementi di critica a certi aspetti retrogradi della società e della cultura musulmane. Il vero cinema nazionale data, però, dal '66, «pioniere» Omar Khlifi, produttore oltre che regista di film di buona fattura artigianale e di un populismo senza rotture che hanno riscosso un grande successo di massa. Fra essi spicca la trilogia aperta da *Al fajir* (L'alba, 1966) e chiusa da *Makam Chams* (id., 1970), biografia romanzata di un capo della resistenza al colonialismo, mentre i suoi più tardi kolossal sono più ufficiali e tutt'altro che sgraditi al regime di Burghiba. *Om Abbas* (La madre di Abbas, 1969) di Alì Abdel Wahab non è che la trasposizione di un drammone beduino; e *Khlifa el akraa* (K. il tignoso, 1969) di Hamuda Ben Halima è una novelletta satirica in ambiente popolare anni Trenta.

Contro questa corrente di vago populismo si posero alcuni giovani legati alla cultura francese e a un ambiente intellettuale, tentando di elaborare una poetica che tenesse conto del dilemma di fondo, cioè della frattura tra formazione francese e realtà e autonomia tunisina. Con *Mokhtar* (id., 1968) Sadek Ben Aisha affrontava seriamente il tema attraverso un giovane intellettuale in crisi, ma risentiva di troppe influenze da Godard e Robbe-Grillet. Né meno invadenti erano gli echi di Genet e anche di Arrabal in *La mort trouble* (La morte torbida, 1969), che Ferid Bughedir ha realizzato con il francese Claude D'Anna e che era una frenetica allegoria sulla decolonizzazione forzata di tre ragazze a opera di un servo. Di questo clima partecipa lo stesso esordio di Abdellatif Ben Ammar, *Hikaia basita kahisihi* (Una storia così semplice,

1970), che mette a confronto due coppie miste franco-tunisine nella Tunisia attuale.

La ricerca dell'autonomia è lungi dall'essere conclusa nella società tunisina dove si respira un'aura di conformismo o di snobismo culturale e non ha potuto svilupparsi una vera opposizione come humus vitale per aggredire antiche e nuove forme di dipendenza. Indubbiamente, però, dalla metà degli anni Settanta questo cinema che ha prodotto 23 lungometraggi nei primi quindici anni e su cui ha pesato sinora una forte pressione fiscale, ha dato segni di un più maturo sviluppo, favorito dal ruolo di conoscenza e riflessione sul cinema del Terzo mondo svolto dal festival di Carthage, ma anche scontrandosi con nuove difficoltà dopo la rinuncia al controllo pubblico della distribuzione. Ibrahim Babai, *Wa ghadan?* (E domani?, 1972), descrive con un certo pessimismo l'esodo dei contadini verso una Tunisi inospitale. Ridha Behi, con il pamphlet *Chams adh dibaa* (Il sole delle iene, 1976), denuncia come l'ordine socio-culturale di un villaggio sia violentato dalle innovazioni portate dal turismo occidentale. Soprattutto, Taeb Louhichi con l'incantatorio *Dhil el ardh* (L'ombra della terra, 1982) dà un racconto preciso, amaro della morte della civiltà pastorale, che del mondo contemporaneo subisce le offese senza trovarvi una nuova identità.

Di rilievo ci pare in particolare la figura di Abdellatif Ben Ammar i cui film mostrano uno stile forse non originale ma rigoroso e sono assai ricchi nei temi. *Sejnane* (1974) mette in scena presa di coscienza e morte di un liceale nel '52, in cui la lotta anticoloniale si salda con quella sindacale. Cioè, con la coscienza della necessità di nuovi rapporti sociali. *Aziza* (id., 1979), immerso nelle nuove, complesse realtà del mondo arabo condizionato dalla ricchezza «neocolonialista» dei paesi del Golfo, è il bel ritratto di una giovane donna attraverso cui viene affrontato il nodo fondamentale della condizione femminile in termini di diritto al lavoro e a scelte autonome. Allo stesso tema è dedicato anche l'assai più incerto *Fatma 75* (id., 1978) di Selma Bacar. Questi anni hanno anche visto alcune esperienze *diverse* che non escludono una più accentuata ricerca formale. *Al sufarà* (Gli ambasciatori, 1976) di Naceur Ktari analizza con un approccio corrosivo e poco miserabilista la condizione degli emigrati a Parigi, comunità ghettizzata dilaniata dalle contraddizioni interne oltre che vittima del

livore razzista dei piccolo-borghesi. Come Najia Ben Mabrouk e altri cineasti arabi (il palestinese Khleifi, il siriano Alauiye), in Belgio opera Mahmoud Ben Mahmoud che con *Traversées* (Traversate, 1982) ha a tratti saputo rendere il senso di esilio e di impotenza che vivono un arabo e un operaio slavo, costretti a errare sul traghetto tra Dover e Ostenda, per la legge «non in regola» né in un paese né nell'altro. Caso unico è poi *Al irs* (Le nozze, 1978) che il collettivo Nouveau Théatre ha tratto dal testo di Brecht e che, grazie al tagliente espressionismo con cui sollecita in ogni direzione l'unico ambiente, è tra i film che meglio hanno dato corpo a miserie e contraddizioni piccolo-borghesi nella Tunisia di oggi. Una più concreta funzione culturale vuole avere *Rih essed* (L'uomo di cenere, 1986), esordio di Nouri Bouzid che per la sua militanza d'estrema sinistra ha trascorso sei anni in carcere. È un film preciso e ben diretto su un'ossessione, quella di un giovane falegname che, alla vigilia del matrimonio combinato, si ritrova immerso nel lacerante trauma della violenza sessuale subíta da bambino; è una ricerca nel passato, disseminata di bei personaggi, specie l'amico marginale e ribelle e un insolito e umano liutaio ebreo, esseri come lui incerti, fragili, dissonanti rispetto al valore dominante della virilità e che con la loro stessa presenza sono altrettante infrazioni a tanti tabù e comportamenti distorti della tradizione araba. Fantasmi, miti, leggende, rituali arcani, l'aspetto mistico della cultura araba esprime, invece, *Les baliseurs du désert* (Le guide del deserto, 1984), esordio del pittore Nacer Khemir che cala un giovane maestro nello spazio indecifrabile di un villaggio del Sahara. Khemir si limita ad allineare misteri e domande senza dare risposte, ma governa il suo labirintico racconto con una dimessa sapienza incantatoria. Sono facce diverse di un cinema, nonostante tutto, assai vivo nelle sue pur rare figure di punta.

Algeria

Una lotta di liberazione durata otto anni e ricca di contenuti politici con il suo radicamento tra le masse rurali e urbane ha portato nel '62 all'indipendenza del paese. È in essa che è nato il cinema algerino, che vi perse parecchi dei

suoi primi cineasti. Fin dal '58, infatti, si era cominciato a realizzare tra le linee ribelli efficaci film-documento: lo stesso Fanon collaborò al più tardo *J'ai huit ans* (Ho otto anni). Qui operava tra gli altri il francese René Vautier, uno dei nomi più coerenti del cinema militante anche se a volte frenato da una certa rigidità ideologica. All'Algeria dedicò nel '59 *Algérie en flammes* (Algeria in fiamme), *Peuple en marche* (Popolo in marcia, 1963, codiretto con Ahmed Rashedi e Nasr Eddin Guedifi) e *Avoir 20 ans dans les Aurès* (Avere vent'anni negli Aurès, 1971), questi ultimi dopo la liberazione. Mohamed Lakhdar Hamina e Djamal Chanderli, a loro volta, girarono in Tunisia, tra i profughi, il semplice e commovente *Yasmina* (id., 1961) e in seguito *Les fusils de la liberté* (I fucili della libertà, 1962).

Gli inizi del cinema algerino libero, che ha nazionalizzato le strutture essenziali, si sono concentrati in un film scritto (Solinas) e diretto (Gillo Pontecorvo) da italiani e supervisionato da Yacef Saadi, *La battaglia di Algeri* (1966), che faceva rivivere alcuni episodi di lotta con indubbio vigore quasi da cronaca, proponendo una sintesi rigorosa ed efficace delle cause e delle forme di una rivoluzione nazionale, pur ostentando un'eccessiva e pacata comprensione di posizioni coloniali.

Nel '65, però, assieme al film sul riadattamento degli orfani, *Une si jeune paix* (Una pace così giovane), girato da Jacques Charby, un francese che aveva militato per l'FLN, uscivano le prime opere di registi algerini, esemplari di quel cinema *moudjahid*, sulla guerra di liberazione, che caratterizzerà questa prima fase. Più che non Ahmed Rashedi o Mustapha Badie che in *El layl yakhafeul chams* (La notte ha paura del sole), quattro episodi ambientati tra il '52 e il '62, mostra un'abilità troppo portata alla ricerca dell'effetto, s'impose Lakhdar Hamina. *Riyah el Orass* (Il vento degli Aurès) era infatti di un pathos senza gridi, e il successivo *Hassan terro* (H. il terrorista, 1967) sorprese per la verve comica con cui sapeva narrare tragici fatti da poco conclusi attraverso una sorta di Schweyk algerino. Poi, Hamina avrà una carriera sempre più ufficiale e accademica nella sua aspirazione a un epos da grande spettacolo, tutto artifici tecnici in *Décembre* (Dicembre, 1971), appena decoroso in *Chronique des années de braise* (Cronaca degli anni di fuoco, 1975), cavalcata in sei

capitoli sugli anni '39-54 che è valsa al cinema africano il primo riconoscimento internazionale, la Palma d'oro a Cannes (e non farà meglio con il goffo intimismo autobiografico di *La dernière image*, L'ultima immagine, 1986, in scolastici anni Trenta). Questi film erano, però, anche segno di un comune impasse che ha portato a puntare su una malintesa ricerca di «popolarità» e di competitività sul mercato, come mostra in peggio anche *El ayfun wal assa* (L'oppio e il bastone, 1970) di Ahmed Rashedi.

In questi anni, a parte i cinque sketch che compongono il collettivo *Al jahin fi sen el achera* (L'inferno a dieci anni, 1968, che è quello dei bambini in guerra), è Salim Riad a mostrarsi già capace di narrare il passato recente con corale e asciutto distacco, rievocando con *El tarik* (La strada, 1967) i campi di prigionia gollisti di cui ebbe esperienza personale. Poi, ha lui pure deluso con il convenzionale *Sanaud* (Ritorneremo, 1972), film d'azione sui palestinesi i cui equivoci si ritroveranno nel giallo politico d'ambiente e di cast francesi *Charh mou'amara* (Autopsia di un complotto, 1978), ma ha pure dato un interessante esempio di cinema popolare percorso da figure tipiche della nuova cultura: si tratta di *Rih al gianub* (Il vento del sud, 1975) in cui si incontrano due rivolte, quella di una studentessa a un matrimonio combinato e quella di un giovane pastore a una condizione di miseria. Altri tentano di sfuggirvi, come sempre, con l'emigrazione in Francia. Sulla loro realtà, necessario complemento della condizione algerina i cui primi esempi ci erano stati offerti da film come *Mektub?* (Destino?, 1970) di Ali Ghalem, Rashedi darà il meglio di sé con il vivace e appena moralistico *Ali au pays des mirages* (Ali nel paese dei miraggi, 1980), ossia le disillusioni di un operaio immigrato, vittima prima di tutto di un insuperabile senso di inappartenenza.

Dopo il '72 si è fatto strada un nuovo cinema (*djidid*, appunto) più interessato alla realtà e ai conflitti contemporanei, visti però anche nelle loro radici storiche e narrati con un linguaggio rigoroso, efficace nella sua povertà. Perlopiù, esso ha trovato nel clima e nei temi della riforma agraria varata da Boumedienne a fine '71 il suo campo di applicazione. Così Mohamed Buamari ha dato scabri e non conformisti racconti di dura vita nelle campagne, e *Al faham* (Il carbonaio, 1973) più di *Al irt* (L'eredità, 1974), immersi nelle contraddizioni

attuali che sono legate ai vecchi valori ma pure interne al nuovo ordine. Il denso *Nua* (id., 1972) di Abdelaziz Tolbi, poi, mostra i legami di classe che univano feudatari e colonialisti sulla pelle dei contadini. Sid Ali Mazif adotta una prospettiva proletaria sia nel non distribuito per motivi tecnici *Sueur noire* (Sudore nero, 1970-74) su uno sciopero dei minatori nel '54, sia con *Les nomades* (I nomadi, 1975), tentativo non appieno riuscito di radicarsi in tipiche forme di vita e di cultura popolare. E poi si dedicherà con l'intenso *Leila et les autres* (L. e gli altri, 1978) alla condizione femminile, tra problemi privati (il rifiuto di un matrimonio combinato) e lotte operaie. Sui temi di un mondo contadino tra passato e presente, tra memoria e riflessione su vecchi e nuovi ceti privilegiati, si muovevano altri film a basso costo, senza attori professionali, in bianco e nero e spesso a 16 mm, da *Les spoliateurs* (I predatori, 1972) di Lamine Merbah a *L'embouchure* (Il morso, 1972) di Mohamed Chouikh, l'attore di *Riyah el Orass* (Il vento degli Aurès), sino al satirico *Les bonnes familles* (Le buone famiglie, 1972) di Djafar Damardji.

Il nome più nuovo sarà, però, quello di Mirzak Aluache che, specie con *Omar Gatlato* (id., 1977), vitellonesco ritratto del male a vivere dei giovani di Algeri, ha saputo dare corpo alle crisi di identità di una parte della nuova società, ai suoi problemi più che privati. Usando gerghi, musiche, miti dell'immaginario popolare con un'abilità persino astuta, che troverà conferma in *Mughamarat batal* (Le avventure di un eroe, 1978), egli compie una sorta di lavoro critico sulla quotidianità; un terreno su cui falliranno miseramente Buamari (*Premier pas*, Primo passo, 1979) e Lakhdar Hamina (*Vent de sable*, Vento di sabbia, 1982), e ha invece operato con rigore Mohamed Ifiticene con *Jelti* (id., 1980), su una banda di adolescenti di Orano. Quello algerino è sempre stato un cinema vitale (quattro-cinque e mai più di dieci film l'anno, ma 350 sale: più di ogni paese arabo), ma negli ultimi tempi si è un po' fermato a causa di una certa instabilità strutturale e dei mutamenti portati dal diffondersi dopo il '73 della televisione la quale, peraltro, ha tentato di opporsi con produzioni autoctone più «serie» alla smaccata colonizzazione culturale di cui sono vittime altri paesi arabi e ha coprodotto non pochi film per le sale. Ma è l'intera società algerina che, con il nuovo sviluppo più pragmatico e articolato che ha vissuto

dopo la morte di Boumedienne nel '78, attraversa una crisi di identità, tra modelli di consumo occidentale e correnti di integralismo islamico. Nel cinema, la guerra di liberazione è ormai terreno per film d'azione o per nostalgie *rétro*, e specie fra i cineasti operanti nell'emigrazione si sono fatte strada tendenze deleterie, esotiche. Eppure, sono emersi autori nuovi: Farouk Beloufa (*N'hala*, id., 1980), Brahim Tsaki con le sue attente, semplici, storie di bambini, *Les enfants du vent* (I figli del vento, 1981), composto da tre cortometraggi di città, di periferia, di campagna, e il più pretenzioso *Histoire d'une rencontre* (Storia di un incontro, 1983), muto incontro di due bambini di origini diverse, un arabo e un'americana, lo stesso Mahmoud Zemmouri con *Les folles années du twist* (I folli anni del twist, 1983), commedia di buon ritmo su due vitelloni disimpegnati negli anni della lotta di liberazione. Soprattutto Assia Djebbar con *La nouba des femmes du Mont Chenua* (La nouba delle donne di Mont Chenua, 1979) sembra trovare d'acchito una sua scrittura colta e a un tempo africana, in un viaggio nelle radici autobiografiche, ma anche culturali e storiche: una storia di lotta e dolore, e una cultura che da essa nasce eppure piena di arcaici incanti. Ma è ancora Aluache, con il suo film francese *Un amour à Paris* (Un amore a Parigi, 1987), premiato a Cannes, a esprimere al meglio il clima attuale di disorientamento. Costruito attorno a un bel rapporto sentimentale tra una commessa che sogna di diventare indossatrice e un piccolo sbandato appena uscito di prigione che vuole diventare cosmonauta, è il racconto di un sogno ma ancor più di una tragica impossibilità a uscire dalla propria condizione, con ai margini un Cohn-Bendit nel ruolo di un se stesso ironico e disilluso. Ma è, prima di tutto, un film di alta professionalità, di un narratore assai abile a variare i toni e a integrare i generi: come per i suoi protagonisti, il futuro per Aluache sembra giocarsi più a Parigi che a Algeri.

Marocco

Terra d'elezione per film d'evasione coloniale (oltre 150 produzioni straniere nel dopoguerra, grazie anche a buone strutture tecniche), il Marocco è uno dei paesi dove il cinema

ha fatto più fatica a nascere. Una dura censura, unita all'assenza di aiuti statali, ha a lungo impedito ogni tentativo serio in una produzione comunque scarsa (circa venti film in venticinque anni, ma oltre trenta negli anni '81-85 dopo l'introduzione di pur contraddittorie misure di incentivazione sotto l'imprevista direzione del settore da parte di Ben Barka). Perlopiù i film prodotti subito dopo l'indipendenza (1956) sono pessimi, quasi tutti musicali, e non hanno nessun rapporto con la cultura e la storia del paese. *Yom bila chams* (Giorno senza sole, 1969) di Latif Lahlu è la descrizione della vita di un impiegato di monotona e cupa fattura. Solo negli anni Settanta ci sono state interessanti esperienze, caratterizzate da un'alta ricerca formale che è una risposta a un mondo chiuso, repressivo. La prima è di Hamid Benani. *Washma* (Tracce, 1970) va letto oltre il suo aneddoto, traumi e sogni di un adolescente che ha rapporti difficili con il padre adottivo, ché nel suo groviglio di simboli e metafore, del resto connesso con un necessario uso dell'antifrasi, rinvia a una critica non troppo sotterranea dell'educazione religiosa musulmana. Cioè, con la sua forma brillante che bene contamina lezioni europee, sa aggredire le proprie radici in uno dei punti essenziali. Se Benani si muove su un terreno ideologico, Souhel Ben Barka, nipote del famoso leader ucciso in Francia dai servizi segreti, è più interessato ai dati economici. In *Alf yad wa yad* (Mille mani, una mano, 1972) sa narrare pene e sfruttamento semifeudale dei tessitori di tappeti con un «ritmo incantatorio», rotto solo nel finale, in cui lo strumento di lavoro è brandito come un'arma. Alla condizione arretrata del mondo arabo in generale è, poi, dedicato *Harb al batrol lan taka'a* (La guerra del petrolio non ci sarà, 1975), pamphlet sui contrasti tra governi nazionali e compagnie petrolifere, non a caso proibito dalla censura, Benani, Ben Barka sono nati nella prima metà degli anni Quaranta, come Mohamed Abderrahmane Tazi, Mohamed Reggab, come tutti i nuovi registi venuti successivamente. Di questi Moumen Smihi con *El Chergui* (1975) penetra con rigorosa e un po' ermetica suggestività in un mondo chiuso, ancestrale, di una interna violenza, e dà con *44* (id., 1982) un ambizioso, colto affresco degli anni 1912-56, costruito con storie e punti di vista diversi, interni alle vicende parallele di due famiglie. Jiliali Ferhati si mostra capace, con *Arais min kassab* (Bambole di canna,

1981), di un acuto, implosivo referto sulla condizione-destino di una vedova tredicenne. E gli ultimi venuti, spesso dal teatro, come Nabyl Lahlu (*Brahim Yach*, id., 1983) e Taeb Saddiki (*Zeft*, 1984), portano un tono più smaliziato e occidentale nei loro racconti su una realtà grottesca. Soprattutto, però, è Ahmed El Maanouni, dopo *Alayam, alayam* (Giorni, giorni, 1978), quadro preciso di un villaggio dissanguato dall'emigrazione, a saper operare con *Transes* (Angosce, 1981), attraverso lo straordinario gruppo musicale Nass El Ghiwane, una riappropriazione non nostalgica della propria cultura ancestrale, rapportata a tutto un ordine sociale, in un equilibrio perfettamente contemporaneo sull'uno e sull'altro piano.

Mauritania: Med Hondo

Med Hondo, emigrato da vent'anni a Parigi, è l'autore soprattutto di un film raro e possente, se non il più riuscito, senz'altro il più violento del cinema africano: *Soleil O* (Sole O, 1969). Med Hondo è di formazione teatrale, e la libertà con la quale ha costruito il suo film lo fa sentire. Sa servirsi di mezzi didattici in una chiave che non è mai astratta, ma piuttosto gridata dopo pause di concentrazione e dimostrazione, ancora prevalentemente psicologica, ma che cerca e ottiene di disturbare proponendo problemi con una secchezza e un'aggressività senza pari. Il suo cinema fa pensare a quello di Rocha, ma con più precisione di analisi; è meno poetico di quello, o meglio è di una poesia diversa, conquistata a forza di chiarificazioni che potremmo definire forzate, frutto di un'esperienza, di una cultura, di una ricerca che non soddisfano mai né vogliono mai soddisfare tesi precostituite, anche africane.

La rivolta del suo personaggio, a mezza strada tra proletario e intellettuale, prende di mira la Francia (e la cultura europea e il neocolonialismo) senza risparmiarne la falsa coscienza intellettuale e politica da lui trovata a ogni piè sospinto, anche nel personaggio di un sindacalista della CGT che isola gli immigrati, come la cultura africana di cui rifiuta la genericità di certi miti e parole d'ordine e di cui attacca con furore i nuovi servi-padroni neocolonialisti. Ma pure Hondo distingue e sa precisare (senza per questo mai scadere in

alcunché di esortativo e predicatorio) quali sono le possibili vie d'uscita, non tanto immediatamente politiche, ché non crede essere questo il suo compito, bensì più latamente mostrandole nella possibile solidarietà tra gli oppressi negri e gli oppressi bianchi, i ribelli negri e i ribelli bianchi. Film esplosivo, irricuperabile al sistema e alla cultura del sistema, *Soleil O* è una delle operazioni più appassionanti del giovane cinema degli anni Sessanta.

La stessa violenza fa scoppiare *Les bicots-nègres vos voisins* (Gli arabi-negri vostri vicini, 1974), non più atto di rivolta individuale a nome di tutti ma esperienza collettiva, perciò proliferante per i mille rami dell'universo immigrazione, a rischio di disperdersi nei suoi tanti aspetti e nelle tante forme d'approccio che essi impongono. Cineasta e immigrato, si autodefinisce Med Hondo. Ci sono già racchiusi i suoi bersagli: da un lato, il dominio della cultura e del cinema neocoloniale, aggrediti in un'ampia, felicissima introduzione di mezz'ora, teatralmente africana e brechtiana, che è anche per contrasto la più profonda giustificazione del cinema di Hondo; dall'altro, lo sfruttamento dei lavoratori che è lo stesso in patria e nell'emigrazione perché lo stesso è il potere che comanda in Africa e in Francia. Film a misura di una lotta comune di arabi e negri, non alieno da strizzate d'occhio al sindacato, è più «politico», più preciso nel mostrare cause e meccanismi di un'esclusione, le forme di una condizione da tratta degli schiavi, perché infine sia chiara la lezione di classe. Ciò che non ha più è quell'«abissalità» che faceva il fascino e la forza dirompente di *Soleil O*.

Un'altra lotta, armata questa, quella del fronte Polisario e del popolo sahariano per la sua libertà, documenta *Nous aurons toute la mort pour dormir* (Avremo tutta la morte per dormire, 1977), non tanto ricco di ideologismi quanto immerso in una verità umana, in esperienze reali. Più discutibile è *West Indies story* (Storia delle Indie Occidentali, 1979), in cui i misfatti di ieri e di oggi del colonialismo francese nelle Antille sono tradotti in canti, danze, scene politico-allegoriche, pantomime tra satira e invettiva, nello scenario unico di un vascello che richiama le tratte dei negri, ma anche l'attuale emigrazione. È, però, un film più abile che espressivamente maturo. L'ultimo *Sarraounia* (id., 1986), su una mitica regina guerriera di fine ottocento e le sue lotte contro il colonialismo, è un film storico con ambizioni metaforiche attuali, ma è stato assai discusso in Africa per il suo taglio un po' demagogico. In Francia, come Hondo, opera Sidi Sokhona che tocca gli stessi temi in forma più elementare, mentre in Mauritania, nella capitale Nouakchott, gli studi cinematografici producono soltanto documentari.

Il cinema turco

Ai margini di quello di lingua araba, il cinema turco, che aveva dato qualche opera di Mushin Ertugrul prima della guerra, è nato in pratica come fenomeno industriale rilevante dopo il 1950, anno in cui fu promulgata una legge di sostegno economico. Si giunse presto a fare cento film all'anno, perlopiù melodrammi musicali (i cosiddetti *arabesque*), che somigliavano in sostanza a quelli egiziani che per lungo tempo erano stati pane quotidiano per i turchi, e negli anni Settanta circa duecento, pochi dei quali escono dai più bassi schemi commerciali. Appena ricordati Aydin Arakon e Shadan Kiamil, di vaghe influenze neorealistiche, i registi più attivi e un minimo originali furono Lütfi Akad, Osman Seden, Atif Yilmaz, regista di oltre cento film tra cui qualche commedia e melodramma più ambiziosi e amari. Anzi, pur avendo spaziato su tutto il fronte dei *generi* nazionali, è diventato a poco a poco una sorta di maestro della «commedia alla turca», spesso ispirata a fatti di cronaca e di costume, da ultimo ambientata nella città in contrapposizione al diffuso filone rurale, e i cui intenti realistici e critici, nei limiti tollerati dalla censura e dal pubblico, sono non di rado mediati da bei personaggi femminili, in ruoli ora sociali ora erotici, a mezzo tra ironia e malinconia. Si mise, poi, in luce Metin Erksan con un drammone contadino *Susuz yaz* (Estate arida, 1964) e con una singolare trasposizione moderna e al femminile di *Amleto*, *Intikam meleği* (L'angelo della vendetta, 1977); altri nomi di qualche rilievo erano e sono Halit Refiğ, Duygu Sagiroglu, Ertem Görec. Essi hanno poi avuto una carriera altalenante ma priva di reale interesse, per poi passare, Akad, Erksan, Refiğ, alla TV, nata a fine anni Sessanta, mentre Yilmaz è tuttora attivo nel cinema, più che mai prolifico, e con titoli tutt'altro che disprezzabili come *Adak* (Il sacrificio,

1979), su un caso di infanticidio legato ad arcaici retaggi religiosi.

Autore vero, di forte personalità, si è venuto sempre più mostrando Yilmaz Güney (n. 1937), curdo, a più riprese in guai seri con la censura e che ha trascorso in carcere dodici anni per motivi politici, prima della sua fuga a fine '81 che ne ha fatto un esule negli ultimi anni prima della morte a Parigi, settembre '84. Già scrittore, s'era conquistato negli anni Sessanta una vasta notorietà come attore, come mitico interprete di diverse varianti della figura dell'uomo in lotta con l'ingiustizia, con i tabù, con il destino. Le sue matrici sono di tipo populista, vieppiù orientate nel senso del grande realismo letterario, ma agli inizi la base espressiva della sua rappresentazione è un uso personale o sociale delle categorie del melodramma. Güney se ne serve per storie criminali come l'enfatico *Bir cirkin adam* (Un brutto uomo, 1969) e per commedie drammatiche e di costume sulla ricca borghesia (*Arkadas*, Amico, 1974), per tragedie rurali (*Seyyit Han, topragin gelini*, S.H., la sposa della terra, 1968) e per intrighi di contrabbandieri che sottendono la miseria dei contadini e un invito alla lotta (*Agit*, Elegia, 1971), per affreschi urbani di stampo neorealistico (*Zavallilar*, I poveri, 1975, terminato da Atif Yilmaz) e per drammi sociali come *Umut* (La speranza, 1970), quadro tra i più compiuti e compatti della miseria senza sbocchi di un proletario, di un vetturale, inesorabilmente portato dalle sue condizioni di vita all'autodistruzione, a una cieca follia. È già un film chiave che mostra in quale direzione si chiuderà questa fase difficile da definire sul piano stilistico, in cui Güney sembra non avere uno stile perché ne ha molti, e sembra possedere un istinto eclettico, di volta in volta influenzato dal cinema classico americano e dal realismo socialista, da De Sica e, specie nel montaggio, dal muto. Soprattutto, però, i suoi film sono coraggiosi e polemici, e di rara qualità formale, sostenuti da una forza figurativa al tempo stesso semplice e raffinata; il loro approdo maturo sarà quello di un realismo fortemente simbolico con precisi temi sociali e politici, con coloriture terzomondiste, ma antropologicamente calato nella cultura musulmana, nei suoi valori e tradizioni spesso crudeli, in una critica dall'interno che si fa base del «nuovo» che non è, non può essere lo «straniero», il neocapitalismo importato e subordinato. La

realtà attuale, di modernizzazione selvaggia, non è liberazione, è soltanto una condizione di perdita d'identità, perdita pur necessaria e giusta dell'arcaica, retriva identità della tradizione contadina; senonché, essa è distrutta ma non superata né cancellata nei suoi retaggi, in un'ibrida coesistenza che produce nuove miserie, la disgregazione proletaria degli sradicati, dei poveri, dei malfattori che popolano i suoi film. È una realtà che lo accomuna a tanti cineasti di paesi più o meno colonizzati, ma che Güney rappresenta con un insolito rigore linguistico, sapendo dialogare con il suo popolo, ma anche con rigore politico, di un marxismo soprattutto interessato all'analisi delle vere e vissute contraddizioni.

Dalla prigione dove è relegato dal '74 con una dura condanna in seguito a un oscuro caso di omicidio di un magistrato, completa tramite Serif Gören *Endise* (Inquietudine, 1975), viluppo senza soluzione di vecchie strutture di vendetta familiare e di lotta di classe che trae la sua forza dal semidocumentario contesto contadino. Due altri suoi testi sono realizzati, seguendo le sue indicazioni, non senza però un proprio apporto personale, da Zeki Ökten: *Düsnan* (Il nemico, 1980) e soprattutto *Sürü* (Il gregge, 1978), vero e proprio esodo di una famiglia con il suo gregge dall'interno verso Ankara raccontato con scarno e possente realismo che si fa urlo di protesta, viaggio attraverso la Turchia e le sue lacerazioni tra tradizione patriarcale con i suoi clan e la sua miseria atavica, e innovazione violenta, quella che i nomadi emigrati esperiranno per soccombervi nella capitale. Il suo capolavoro sarà *Yol* (*id.*, 1982), caso unico di film scritto, discusso, provato con gli attori dal carcere, approfittando di un regime di semilibertà, e poi tradotto in immagini dal suo aiuto Serif Gören. È la storia corale di cinque carcerati (giusto punto di osservazione per la Turchia di oggi, realtà concentrazionaria dentro e fuori la prigione di cui è segno l'ossessiva presenza dei militari) che vivono una breve licenza in situazioni diverse, rappresentative della società turca povera. Tante storie frammentate in una trama che a poco a poco si coagula attorno ai casi del curdo che passa alla lotta armata e del contadino che va a vendicarsi della moglie prostituta, la cui morte sui monti innevati è un momento alto di violenza, di perdono, di dubbio sul concetto di onore. Si viene così a comporre un quadro di grande forza lirica, di grande forza

sociologica e antropologica, di una realtà vista in tutte le sue componenti, quindi non solo la repressione poliziesca, ma anche l'orrore della vita quotidiana turca con tutto il peso della tradizione e della religione musulmana che imprigiona ancor più le donne; una realtà che Güney e Gören rappresentano e analizzano per capire e farla capire più che per denunciarla, con attenzione e rispetto per tutti i personaggi ma scavando a fondo, senza populismi, nelle deformità di una cultura popolare in una società di sottosviluppo. Maturo nell'uso di un realismo che è di tutto il cinema del Terzo mondo e che si lega a una «cultura di resistenza», è alla fine uno dei film più importanti di questi anni, degno delle grandi opere della tradizione occidentale. Il suo film d'esilio *Le mur* (*La rivolta*, 1983) è un incubo concentrazionario di separazione dentro un ordine mortuario, vissuto più che recitato da attori e comparse come in un teatro politico ma anche come in un teatro della crudeltà. Tutto in interni, pone il carcere come metafora del tutto, di una repressione in atto nel paese, in un rapporto totale con una realtà assente, necessariamente lontana, ma espressa come *condizione*.

Dei suoi collaboratori, Gören senza Güney è apparso regista discontinuo, in ogni caso troppo prolifico (quindici film negli ultimi cinque anni), ad esempio più interessante nell'americaneggiante e boormaniano *Nehir* (Il fiume, 1977) che nel carcerario *Firar* (Evasione, 1982) o in un conciliante *Derman* (Consolazione, 1983). Dove sembra trovarsi a suo agio è in una vigorosa dimensione epica, antropologicamente precisa e allo stesso tempo quasi mitica, qual è quella di *Kan* (Sangue, 1986), storia di clan e di vendetta, di onore e di morte come ossessione, in una Turkia di deserti e di montagne. Più sottile, Zeki Ökten specie in *Askerin dönusu* (Il ritorno del soldato, 1973) e *Pehlivan* (Il lottatore, 1984), dimostra forza espressiva e capacità di riflessione sociale e culturale sul proprio paese attraverso un suo tipico personaggio ineluttabilmente soverchiato dalla corruzione diffusa. Soprattutto, Ali Ozgenturk, lui pure più volte incarcerato, è autore assai personale, come mostra non tanto il fiacco ricalco di *Ferdinando il duro* di Kluge che è *Bekçi* (Il guardiano, 1985), quanto i precedenti *Hazal* (id., 1980) e *At* (Il cavallo, 1982), l'uno critico del mondo islamico tradizionale usando le forme dell'immaginario popolare, l'altro desichiano racconto di un'ossessione contadina, quella di far studiare il figlio, destinata a finire in morte e carcere nell'europea Istanbul. E da ultimo, il musicista (anche di *Yol*) Zülfü Livanelli ha dato un lineare e formalmente perfin troppo curato e controllato *Yer demir, gok bakir* (Terra di ferro, cielo di rame, 1987), prodotto da Wim Wenders, vicenda di miseria disperata che trova sbocco soltanto nella superstizione e nella fiducia magica.

Fuori di questa cerchia, ha destato interesse, più ancora di *Otobüs* (*Tragic bus*, 1977) di Bay Okan che era la cronaca amara dell'odissea di un gruppo di turchi per emigrare clandestinamente in Svezia, l'opera di Erden Kiral, in grado con il forte lirismo dei suoi ultimi tre film di esplicitare le contraddizioni della società turca, anche se sempre vista nella sua dimensione contadina. Come *Bereketli topraklar üzerinde* (La terra fertile, 1980), rurali sono *Hakkari de bir mevsim* (Una stagione a Hakkari, 1983), in cui un maestro esiliato in un paese degli altipiani conosce un mondo fermo, incapace persino di comunicare nella sua lingua, e *Der Spiegel* (Lo specchio, 1984, prodotto in Germania dove ha dovuto trasferirsi) che è una purissima introspezione in una piccola tragedia contadina di tradimento coniugale e in una condizione umana, tema su cui ritorna in modi meno ambiziosamente poetici con *Dilan* (id., 1987). Nello stesso tempo sono emersi nomi nuovi come Ömer Kavur (*Yusuf ile Kenan*, Yusuf e Kenan, 1979, su due orfani nella crudele grande città), Koran Yurtsever (*Firatin cinleri*, Gli spiriti maligni dell'Eufrate, 1977), Yavuz Ozkan con *Maden* (Miniera, 1978), forte affresco proletario di morte e di lotta contro la morte sul lavoro, espressioni di un cinema del reale che negli ultimi tempi ha dovuto fare i conti con una difficile situazione politica, dopo il colpo di stato militare del settembre '80 e con una grave crisi economica, ma che continua a dare opere più che decorose. E, mentre Kavur si è venuto confermando un autore di rilievo, ha sorpreso l'esordiente Tevfik Baser con *40 m² Deutschland* (*40 metri quadrati di Germania*, 1986), spoglio esempio di cinema da camera ma realistico in cui un operaio turco, per paura della corruzione occidentale, tiene la giovane moglie segregata nel loro piccolo alloggio di Amburgo, incentrato su un notevolissimo ritratto di creatura d'ombra senza voce, di casalinga reclusa, cui è sotteso un discorso sulla libertà, la dignità, la difficile comunicazione con un mondo così diverso

da quello arcaico delle proprie radici. Se la sua pletorica produzione (ottanta o centoquaranta o centottantatré film nell'86 secondo le diverse fonti) può apparire «ricca e sottile, furba e naïf, ruffiana e divertente, anarchica e casinara, realista e d'autore» (Tatti Sanguineti), tuttavia quello turco rimane un cinema con gravi problemi, sottoposto alla censura militare che si sta appena «normalizzando», privo di qualsiasi aiuto statale, un cinema a basso costo e a basso reddito che costringe i cineasti a un superlavoro (anche sei-sette film all'anno) e che molto si affida alle rimesse dall'estero — specie dalla Germania, uno dei centri di consumo dei film turchi, magari in forma di video — dove, del resto, come si è visto, operano, emigrati o in esilio, non pochi dei cineasti più importanti.

Il cinema israeliano

Subito dopo la fine della guerra, questo cinema, dotato di mezzi e possibilità consistenti, era riuscito a dare alcuni titoli interessanti, perlopiù a opera di registi stranieri. Si possono ricordare *Ein breira* (1947) di Joseph Leytes, polacco, e *My father's house* (La casa di mio padre, 1947), diretto assieme a Meyer Levin da Herbert Kline, americano di ottime origini documentarie. Il film più noto all'estero fu, però, *Iiv'a 24 eina ona* (Collina 24 non risponde, 1954), episodi della guerra contro gli inglesi illustrati da Thorold Dickinson, importante autore e teorico inglese degli anni Quaranta. A contatto con cineasti e produzioni straniere di cui *Exodus* (*id.*, 1960) resta il caso più emblematico, si formarono i quadri artistici e tecnici di un cinema nazionale presto stabilizzatosi sulla ventina di film annui. Dei prodotti anni Sessanta si salvano appena alcune commedie, chiamate *burekas* (nome di un popolare dolce ebreo), dallo humour caratteristico, molto locale, prototipo *Shallah Shabbati* (1964) di Ephraim Kishon, con Topol. A imporsi, più che non lo stesso Kishon o Baruch Dinar, sono però le forti personalità di Menahem Golan, produttore e regista (*Eldorado*, id., 1963), e di Uri Zohar i cui film più importanti furono *Hor balavara* (Un buco nella luna, 1965) e *Three days and a child* (Tre giorni e un ragazzo, 1966). Golan, poi, ha oscillato tra America e Israele con una spregiudica-

tezza economica e una megalomania che negli ultimi tempi gli hanno causato non piccoli rovesci oltreoceano, ma gli hanno assicurato in patria una posizione di predominio assoluto; Zohar si è ritirato nella scuola teologica di Gerusalemme in seguito a una crisi mistica. Altre crisi, più politiche, si sono aperte con le guerre del '67 e del Kippur e hanno segnato la nascita di un giovane cinema più inquieto, ma sinora soprattutto attento alle crisi di valori nell'esaurirsi di ogni spinta idealista in un paese in cui ha sempre più peso l'esercito. Così, accanto alle coproduzioni internazionali di Golan, alcune rozze e propagandistiche, altre decorose come *The magician of Lublin* (*Il mago di Lublino*, 1979, da Singer e con Alan Arkin), e ai graffiti israeliani tipo *Lemon popsicle* (Ghiacciolo al limone, 1978) di B. Davidson, si sono segnalate le opere di Moshe Mizrachi, Daniel Wachsmann (*Transit*, Passaggio, 1980), Eytan Green, Isaac Yeshurun (*Noa at 17*, Liberato alle 17, 1982), ma anche del non più giovane Abraham Efner sino ai film che tentano di raccontare la situazione nei territori occupati, di Nissim Dayan (*Gesher tsar me'od*, Un ponte troppo stretto, 1984), di Shimon Dotan (*Hiuh hagdi*, Il sorriso dell'agnello, 1985), più o meno autentici o volenterosi, o più o meno nazionalisti come *Shtai etzaba'ot me'tzidon* (Intrecci, 1986) di Eli Cohen, prodotto dall'esercito, ma abilmente ambiguo nel suo realismo quotidiano. Gli autori più aggressivi erano forse Dan Wolman (*Flosh*, id., 1972; *Hide and seek*, Rimpiattino, 1980) e Yaky Yosha, specie con la sua (censurata) commedia nera sui caduti *Ha'ayit* (L'avvoltoio, 1981), prima di rientrare nei ranghi della produzione corrente. Ma è Uri Barbash che nell'84, dopo una decennale carriera di documentarista e televisiva, riesce per primo a uscire da un ambito locale e a imporsi sul piano internazionale, affrontando il tema dei rapporti con gli arabi nell'ottica del cinema carcerario e usandone ad alto livello gli stereotipi; il suo *Meachorei hasoragim* (*Oltre le sbarre*) è un film a programma che attraverso la metafora del carcere, quello in cui sono rinchiusi ebrei e arabi, detenuti politici e comuni, propone il messaggio politico della necessaria coesistenza dei due popoli all'interno dello stato di Israele. Autore assai personale si è poi rivelato Amos Gitai (Haifa 1950) prima con un acuto referto sui territori della Cisgiordania occupati, *Journal de campagne* (Diario di guerra, 1982), così dentro all'arro-

ganza, ma anche ai valori più o meno deformi, di soldati e coloni ebrei, come alle ragioni economiche e di tradizione della popolazione araba, poi con la *fiction* biblica *Esther* (id., 1986), lavorando sui miti della coscienza collettiva in forme ispirate alle lezioni di Pasolini e Paradžanov. In una zona in cui la religione più che mai «giustifica» i comportamenti collettivi, le vicende di Esther, Assuero, Mardocheo, Aman, ricreate in lunghissimi e rituali piani-sequenza, in immagini nutrite di raffinati referenti pittorici e liturgici, raccontano la circolare storia ebraica tra persecuzione e sionismo aggressivo. Inscritte nelle rovine del passato e delle distruzioni recenti, in una lucida dialettica di leggenda arcaica e di realtà presente, di storie bibliche e «storie» vere degli attori ebrei e arabi, esse impongono una loro non sotterranea attualità.

AFRICA NERA DI LINGUA FRANCESE

Dal Senegal di Sembene, dal Mali di Cissé, dalla Costa d'Avorio dell'esule Ecaré sono venuti sia i film più importanti del continente africano pur nascendo da paesi privi di qualsiasi esperienza cinematografica e pur essendo opera più di autori isolati che di cinema nazionali, sia una ricca ricerca e discussione pratico-teorica che negli anni Sessanta si era incentrata sulla critica della nozione di *négritude* diffusa un tempo da Léopold Senghor. A segnare i primi anni dopo l'indipendenza (raggiunta dal Ghana nel 1957, dalla Guinea nel '58 e da quasi tutte le ex colonie francesi, inglesi e belghe nel 1960, l'«anno dell'Africa», e nel 1961) è infatti un processo sintetizzato nella «morte di Orfeo», Orfeo inteso come ritorno alle origini, come canto stregonesco e fatalistico, come nostalgia di un passato idealizzato, sublimato. Arresti, ritorni, impasse successivi s'intrecciano con la stasi — quando non il rovesciamento — delle vie non capitalistiche di sviluppo e trasformazione dei rapporti sociali, con cui va di pari passo la difficoltà nel cinema a creare dei poli produttivi veramente indipendenti. Tra censure di stato e di mercato e scarsità di strutture (rari sono i paesi con sistemi produttivi non troppo artigianali, e appena un paio possiedono propri laboratori, tutti hanno poche sale e monopolizzate dai film

stranieri), si sono imposte revisioni più mature e dialettiche, favorite dai festival unitari di Carthage e Ouagadougou. Dopo «l'era dei pionieri e degli amatori, delle speranze e dei risultati spesso sorprendenti, è cominciata l'era del professionismo, degli scontri veri con le autorità, i commercianti, il pubblico», dice Ferid Boughedir che di questo cinema ha tracciato la storia nel suo documentario *Caméra d'Afrique* (Cinepresa d'Africa, 1983). Com'e del resto per il miglior cinema del Maghreb, le scelte più vive sono ora interessate a un tempo ai motivi economici e sociali e alle cosiddette «contraddizioni secondarie», ai modelli culturali — dalla religione alla condizione della donna — che non poco peso hanno nella realtà di questi paesi. E più che mai, aggravato dallo sviluppo deformante di questi anni, si ripropone il tema dell'identità, di un rapporto attivo, non regressivo, con il proprio patrimonio culturale che ha il suo centro nella ricchissima tradizione orale, un rapporto che di esso sappia fare la base della propria autonomia e lo strumento per investire nella sua complessità la realtà presente. Fermo restando che, per i rapporti esistenti nel cinema a livello internazionale e per l'esiguità dei mercati interni (gli stati più popolosi, Camerun e Madagascar, non raggiungono i dieci milioni di abitanti; Congo, Gabon, Mauritania superano appena il milione), a lungo non esisterà una solida industria cinematografica, ma singoli film e autori.

Il Senegal e Usman Sembene

Già patria della *négritude* di cui era stato antesignano il suo presidente (in questa linea si muovevano i film di Paulin Vieyra: *Afrique sur Seine*, Africa sulla Senna, 1955; *N'Diongane*, id., 1965), il Senegal illustra da solo tendenze e dilemmi presenti ai registi africani: il rapporto con l'africanità e quello con la cultura europea; cosa cambiare e cosa conservare; nuovi nemici delle borghesie nere legate al neocapitalismo e vecchi nemici. Tutto ciò impone riflessioni, analisi, e soprattutto scelte narrative, modi di affrontare e comunicare questi problemi. E c'è già a Dakar un numero di registi di più generazioni le cui opere sono sufficienti a mostrare la produttività di queste scelte, pure se ne hanno finora escluso le

narrazioni più libere e personali alla Med Hondo o alla Cissé. Ché a unire di fatto i registi senegalesi sembra proprio la ricerca di un linguaggio semplice, in grado di essere immediatamente recepito dal proprio popolo, e la tendenza a moralizzare, a narrare le loro storie, siano esse farse o analisi-referti, in forme di apologhi da cui scaturisca una finale lezione. Com'è d'altronde nella tradizione favolistica e letteraria del paese. Non a caso, ai testi di scrittori come Birago Diop e Usman Sosé Diop i registi si sono spesso ispirati. All'interno di una comune tendenza, si può però ritrovare sia una propensione a un'ottica d'influenza marxista e tesa a un'analisi di classe e a una proposta latamente politica, sia un'ottica che potremmo definire etnologica che tende a un'indagine sui fattori culturali della tradizione e del cambiamento per definire quale commistione si ha oggi di fronte e come comportarsi nei suoi confronti. L'una e l'altra degne di interesse e con una loro validità sociologica. Non si direbbe, però, che, nonostante i nomi di valore e la varietà di stili, abbiano dato l'opera e l'autore capaci di padroneggiare sino in fondo questa complessità e di narrarla con una personalità cinematografica di vera potenza.

Usman Sembene, l'autore senegalese più noto ma anche scrittore di rilievo, persegue tra mille difficoltà un tipo di spettacolo popolare che ha all'inizio i suoi lontani modelli nel neorealismo e cui la precisione dell'analisi e la cura per la lezione che ne deve scaturire impongono una linearità semidocumentaria, talora un po' appiattente, via via raggiungendo una maggiore complessità, più a fondo calata nella propria storia e nella propria cultura. Dopo *Borom Sarret* (id., 1963), descrizione della vita di un carrettiere, in una città rigorosamente divisa tra quartieri alti e ghetti poveri, e *Niaye* (id., 1964), mediometraggio sin troppo virtuosistico che usa un caso di incesto e suicidio forse più per penetrare la cultura di villaggio che per attaccare le aberrazioni della società africana, *La noire de...* (La nera di..., 1966) narrava il suicidio di una cameriera nera emigrata ad Antibes con precisa caratterizzazione di tipi e una serrata denuncia del neocolonialismo, e *Mandabi* (Il vaglia, 1968), primo film parlato in una lingua africana, il wolof, ripercorreva la tragicomica rovina di un analfabeta, preso tra la consuetudine africana al «dono» e le difficoltà burocratiche a riscuotere un vaglia venuto dall'Eu-

ropa. *Taw* (Il figlio maggiore, 1970) è un cortometraggio su un giovane disoccupato, già sradicato rispetto alla cultura africana e sommerso dai miti di quella occidentale. Più complesso è *Emitai* (Il dio del tuono, 1971), collocandosi nel momento in cui, gli anni di guerra, De Gaulle conduce in Europa la sua lotta di liberazione, senza che nulla cambi nel villaggio senegalese, costretto a ribellarsi contro le truppe coloniali venute a requisire il riso. Dall'insieme delle opere di questo regista scaturisce una scelta decisa di rivolta contro la nuova borghesia africana, che sposta il problema storico dalla lotta contro il colonialismo a quello della società classista nata dal suo abbattimento, e legata a doppio filo al neocolonialismo; ed è una scelta che s'accompagna a un vieppiù accentuato distacco dal cinema europeo — Sembene, nato nel '23, è di formazione francese e ha studiato cinema a Mosca — per collegarsi al folclore e ai racconti nazionali, a una nuova cultura africana che comincia a esistere. Lo mostra con *Xala* (Impotenza, 1974), feroce mascherata in cui si agitano borghesi impotenti e infine ritualmente ricoperti di sputi da una coorte di mendicanti di Dakar, e santoni musulmani, cioè vecchie e nuove corruzioni e deformità economiche, politiche, religiose. Lo mostra soprattutto con *Ceddo* (id., 1977) che sa inscrivere in un'azione storica del XVII secolo legata al traffico degli schiavi e alla penetrazione cristiana e islamica, cioè in un passato ricuperato nella sua verità di riti, culture, tradizioni attraverso una naturale teatralità a un tempo etnografica e simbolica, fatti e avvenimenti che abbracciano un arco di diversi secoli fino ai nostri giorni e che sono illuminanti del presente, dei suoi problemi e realtà e delle sue radici. Insomma, sa quale rapporto si può e si deve instaurare con la storia e mostra come un film storico possa essere anche un film politico.

Sulla stessa linea di Usman Sembene opera *Koudou* (id., 1970) di Ababacar Samb Makharam che pure affronta un problema tipicamente sovrastrutturale: la crisi psichica di una ragazza che non ha seguito, in un villaggio, le regole di un rito e per questo viene messa ai margini dalla comunità. Il tentativo di curarla con mezzi psicanalitici fallisce, e non resta che il ritorno a riti d'esorcismo. In quest'esile aneddoto narrato con semplicità e cui Samb non dà soluzione, è riconoscibile un'influenza di letture fanoniane, e pure la visione

politica di quelle. Non si tratta di uno scontro tra culture, il ritorno alle sorgenti è più che problematico, e la nuova via difficile da costruire ed elaborare. Resta il momento di una difficile transizione, di una lunga transizione. Quella che ancora racconta il cantastorie di *Jom* (id., 1981), in un film non del tutto risolto perché un po' statico, ma di grande significato nello sviluppo del cinema africano. È un film di lotta che prende le mosse da uno sciopero in un'officina per spaziare lungo lotte passate e presenti. Ma l'unico valore certo resta lo «jom» del titolo, la dignità, la persistente saggezza popolare. Momar Thiam, dopo interessanti cortometraggi (*Sarzan*, 1963; *Simb*, 1969), propose con *Karim* (id., 1971) un personaggio piuttosto vivo, vero nelle sue contraddizioni e nella passività del suo rapporto con la tradizione come più tardi con la cultura occidentale, così come in una certa misura lo sono i giovani sbandati di *Yamba* (Canapa indiana, 1974) che finiscono nella droga e nella delinquenza. L'estroso Djibril Diop Mambety vivacizza in *Touki-Bouki* (id., 1973), uno dei film più inventivi e diversi, il consueto rapporto Europa-Africa, mostrando quanto vi è di grottesco ma senza moralismi: i suoi due africani, pur di ottenere l'imbarco per Marsiglia, si danno da fare con ogni mezzo. Era questo uno dei rari film urbani che perlustrava Dakar, la sua periferia degradata, i suoi piccoli personaggi, con una smania di filmare che non ha avuto un vero seguito nel cinema africano. Appena da segnalare è Tidiane Aw, e più che per i superficiali lungometraggi *Le bracelet de bronze* (Il bracciale di bronzo, 1974) e *Le certificat* (Diploma, 1981), per *Serigné Assane ou pour ceux qui savent* (S. A. o per coloro che sanno, 1970) che era un violento attacco agli stregoni profittatori e volgari che prosperano a Dakar.

Tra radici autoctone e miti indotti quello che, con Sembene, si muove più lucidamente è senza dubbio Mahama Johnson Traoré, con la sua ricerca anche formalmente piuttosto inconsueta. Nella sua *mobilità*, che ha però in comune con altri artisti, letterati, teatranti, musicisti, l'obiettivo di un'etica negro-africana che sappia farsi la base di un vero cambiamento. Con *Diankhabi* (La ragazza, cortometraggio del '69) e con *Diegue-bi* (La donna, 1970) analizza l'imitazione idiota delle mode occidentali da parte dei giovani e la presa che la società di consumo ha sulle giovani coppie, specie attraverso

personaggi femminili che si direbbero i primi a farsi prigionieri delle influenze esterne. In quello che è il suo miglior film, *N'Diangane* (1974), smaschera il peso di privilegio e il ruolo che hanno nel tenere passive e alienate le masse i marabuti, santoni musulmani alla cui scuola coranica si consuma la vita e la morte di un ragazzo.

Pur nel persistere di problemi di strutture, come del resto sul piano politico, e lo mostra Paulin Vieyra sfiorando con la commedia *En résidence surveillée* (Domicilio vigilato, 1982) i guasti del partito unico — il Senegal ha insomma prodotto un certo numero di film importanti per il paese, tentando di pari passo scritture variate, *visive* come a volte in Traoré — il che è anche una forma di superamento di quello scoglio che è la molteplicità dei dialetti africani — o volte a ricuperare lo spirito vitale che è del racconto africano. Intanto si è già fatta avanti una terza generazione, quella dei Cheikh N'Gaïdo Bah (autore di ottimi cortometraggi e di *Rewo Dande Mayo*, id., 1978, e *Xew Xew*, 1982), dei Ben Beye Diogaye (il bel cortometraggio *Samba Tali*, id., 1975; la commedia *Seye Seyeti*, Un uomo, delle donne, 1979, che intreccia un po' maldestramente più storie sul tema della scelta tra poligamia tradizionale e coppia fissa), dei Felix Samba N'Diaye, Moussa Bathily (*Tiyabu-Biru*, 1978). Una semplicità efficace e smaliziata mostra Safi Faye con *Kaddu beykat* o *Lettre paysanne* (Lettera dal villaggio, 1975), referto di miseria e di siccità e di sentimenti da esse condizionati svolto in termini discreti, asciutti, meno felice però nel confronto con una realtà più complessa quale il lavoro marginale nelle città; in ogni caso, difficile da ripetere, come appare da *Fad' Jal* (Recente arrivo, 1979), pur altrettanto radicato nelle vicende quotidiane di un villaggio.

La Costa d'Avorio e Désiré Ecaré

Paese in cui da tempo esiste una televisione a cui si formano nuovi tecnici e autori neri, risente come l'intera Africa nera dell'esiguità della produzione cinematografica. I film possono essere buoni, ma restano rari, casi a sé, montati di volta in volta in assenza di un'industria. Si spiegano così le carriere interrotte di registi pur interessanti come gli ivoriani Bassori, Duparc, Ecaré, tutti d'estrazione parigina e IDHEC.

Timité Bassori ha diretto tra l'altro *La femme au couteau* (La donna con il coltello, 1969) che, al di là della sua ingenuità da dramma psicanalitico anni Quaranta che gli è valsa l'accusa di colonizzato da Freud, rivela uno sforzo autentico di liberazione da vecchie ossessioni e frustrazioni. Henri Duparc ha narrato in *Mouna ou le rêve d'un artiste* (Mouna o il sogno di un artista, 1969) la storia di un artista nero costretto a incidere maschere antiche per i turisti americani, e nel più disincantato che coraggioso *Abusuan* (La famiglia, 1973) ha irriso ai rapporti tra un nuovo ricco, un architetto, e i parenti della campagna che gli invadono la casa e si fanno mantenere fuggendo la miseria rurale.

Désiré Ecaré ha dato due dei film più rilevanti della breve storia del cinema africano, anche se in realtà narrano gli africani a Parigi, in ambiente intellettuale. Ecaré (Abidjan 1939) è probabilmente il più europeo dei registi africani, e il più agile e sciolto nelle sue narrazioni. I suoi tre esuli di *Concerto pour un exil* (Concerto per un esilio, 1968) sono un giovane sindacalista, un giovane studente, un giovane spazzino, tre aspetti di un'emigrazione parigina che Ecaré evoca con una precisione di ellissi e di movimenti in grado di rendere con sottigliezza psicologie e disadattamenti, seguiti anche con ironica spietatezza di visione che non ha niente di esplosivo né di drammatico, e anzi rifiuta a priori questi toni e preferisce i modi di un cinema quasi di commedia. La scelta dell'humour, del sorriso, della commedia, è dichiarata in *A nous deux, France!* (A noi due, Francia!, 1970), dove una africana viene in Francia per cercare di strappare il suo uomo all'Europa e alle donne europee. Il personaggio centrale, il suo snobismo amaro e disincantato, corrispondono a quello del regista? Certamente non del tutto, perché quel che Ecaré si propone è di «ridere del bernoccolo che l'Africa si è fatta sbattendo contro il muro dell'Occidente», cioè il suo sorriso non privo di acredine è una precisa accusa contro certa intellighenzia africana. Ma di essa, infine, Ecaré sembra far parte, non incline a staccarsene come gli veniva sovente rimproverato dai suoi connazionali. Tra i più giovani di questi ha destato interesse Fadika Kramo-Lanciné con il suo semplice film d'esordio, *Djeli* (id., 1981), capace di essere diretto, grazie anche alla presenza dei veri abitanti del villaggio, nel toccare un pur non troppo originale conflitto di culture e di

caste, le leggi non scritte ma condizionanti della tradizione. E nell'85 è tornato Ecaré con il discusso *Visages de femmes* (Volti di donne), in cui accosta frammenti di destini femminili, nelle campagne e ad Abidjan, di adulterio contadino e di affarismo di città, ritmati da danze collettive in funzione di commento e di ricupero etnico. È una condizione che Ecaré coglie con il consueto humour e con una certa precisione di analisi, senza rinunciare a una scena d'amore nel fiume tanto *hard* quanto poetica, e del tutto insolita nel cinema africano.

Il Mali e Cissé

Il Mali (capitale Bamako) in media non produce che un film all'anno — del resto l'intera Africa nera ha appena raggiunto complessivamente i venticinque film all'anno — cui sono da aggiungere i reportage per il ministero dell'Informazione; ma è anche, assieme all'Alto Volta e alla Guinea, uno dei primi e rari paesi ad avere ricuperato allo stato le strutture cinematografiche essenziali, mentre altrove è quasi sempre con combinazioni economiche e distributive legate alla Francia che i cineasti africani riescono a realizzare le loro opere. Ciò ha permesso ad alcuni cineasti che hanno studiato a Mosca, a Parigi, in Canada, di imporsi: Alkali Kaba, Souleymane Cissé, e poi Falaba Issa Traoré (*An be no don*, Siamo tutti colpevoli, 1980, su un caso di infanticidio dietro cui ci sono tabù religiosi e carenze statali), Sega Coulibaly, Kalifa Dienta. Dopo un documentario sulla condizione dei negri in Canada, Kaba (1936) ha diretto gli interessanti *Walanda* (La lezione, 1974) e *Wamba* (Tra l'acqua e il fuoco, 1976). In modi diversi — lirico e favolistico il primo, sociologico il secondo — e con un evidente progresso nella padronanza del linguaggio dall'uno all'altro film, sono due film didattici, critici. Come per la maggior parte dei nuovi cineasti africani, per Kaba il cinema è anzitutto uno strumento educativo, di autocoscienza. In *Walanda* i bersagli sono la corruzione del denaro (che «non si può friggere in padella», dice la bella protagonista che, ai vantaggi della civiltà consumistica legati all'unione con un ricco figlio di papà, preferisce l'autenticità di un pescatore), lo scimmiottamento degli usi europei cui si contrappongono i valori della tradizione rurale. In *Wamba*,

poi, si narra con humour e gusto del paradosso l'intrico senza vie d'uscita in cui s'invischia un giovane nobile, impedito dalla divisione in caste a sposare una *griot*, una giovane laureata, e costretto per raggiungere il suo scopo a un'anacronistica e non voluta poligamia. Il tema centrale è la dialettica tra il vecchio (l'acqua) e il nuovo (il fuoco) per concludere che non tutto ciò che appartiene alla tradizione è buono, ma che è dall'antico che nasce il nuovo. «Chi vuole due mondi? Io voglio un mondo solo», urla alla fine il protagonista: una sintesi, una nuova unità e identità è ancora di là da venire. Mentre Kaba non ha dato altre opere dopo essersi trasferito in Canada, nell'86 ha esordito Cheikh Oumar Sissoko con un interessante *Nyamanton* (La lezione dell'immondizia), racconto preciso, e più amaramente ironico che miserabilista, su due bambini esclusi dalla scuola dalla miseria e costretti a lavorare alla raccolta dei rifiuti.

«Il vento risveglia il pensiero degli uomini», dice con gli ideogrammi bambara che compongono il titolo di un suo film Cissé, senza dubbio la personalità di maggior rilievo, quella espressivamente più matura e compromessa con le nuove realtà sociali e politiche. Il vento è quello della storia e della presa di coscienza che impone. Dopo parecchi cortometraggi realizzati a Mosca, al VGIK, e in patria, tra cui *Cinq jours d'une vie* (Cinque giorni di una vita), mediometraggio del '72 che già nel titolo richiama Romm, Cissé (Bamako 1940) si è mosso verso un cinema che tocca, accumula i temi nodali del suo paese e dell'intero continente con una modernità di visione tutta africana nell'ottica politica e nel modo in cui contamina le lezioni del cinema europeo con un'autoctona cultura orale. *Den muso* (La ragazza, 1975) assomma i conflitti di un operaio con il padrone a quelli che nascono dalla sua relazione con la figlia di questi, nodi che i personaggi non sanno affrontare né con la dovuta apertura né assumendosi sino in fondo le proprie responsabilità e che non potranno che portare alla morte dei due giovani. *Baara* (Il portatore, 1978), poi, è una presa d'atto della realtà nella sua complessità. Filtrato attraverso la figura di un poverissimo facchino assunto in fabbrica, è un quadro a più livelli di lavoro e di ambienti, tra operai, tecnici politicamente coscienti, borghesi negri, nuovi padroni che hanno sostituito o si sono aggiunti ai vecchi, tra lotte, scioperi e tensioni private.

Infine, è il tema di un'ardua transizione, di una mai raggiunta liberazione, a essere posto. È un mondo scosso dal vento del nuovo che è perdita, dolorosa come ogni perdita, di un patrimonio arcaico, e che tarda a definirsi nelle sue possibili aperture. Come mostra l'ancor più notevole *Finyé* (Il vento, 1982), incontro di due giovani, erede l'uno dei grandi capi tradizionali, figlia l'altra di un alto militare esponente del nuovo potere, uniti dall'insofferenza verso la società dei padri, dal bisogno di nuovi rapporti. Sono mondi che non s'incontrano — i giovani isolati nei loro riti (circola spesso la droga) e denunce (la corruzione accademica e governativa), il vecchio capo con i suoi costumi e dei ancestrali, il governatore contestato dalla figlia e irritato dalle continue liti delle mogli — e danno vita a una gustosa, vivace satira, cui segue una parte finale politica, una sorta di maggio degli studenti, ferocemente represso. È un film che esprime quel momento — dice Cissé — in cui «bisogna fermarsi per guardare ciò che è stato fatto e ciò che resta da fare», ma è anche un film del movimento, del cambiamento; e tutto ciò Cissé lo traduce in una costruzione a un tempo complessa e limpida, in un suo taglio pienamente personale, atipico, diretto ma innervato da simboli poetici arcaici, in cui la cronaca quotidiana, il divagare sociologico è perlopiù concreto, portato su comportamenti vivi, personalizzati, e infrange i propri stereotipi, eppure si coagula in favole tragiche, illuminanti di una condizione. Il sostrato di miti e magie bambara e il conflitto tra le generazioni che si ritrovavano sparsi in tutti i suoi film, Cissé li mette in scena senza più mediazioni in *Yeelen* (La luce, 1987), premio della giuria a Cannes, forse il suo film più ambizioso che punta a essere un vero «racconto africano». Un padre e un figlio, maestri nel sapere magico che è potere; la loro rivalità violenta; la fuga del ragazzo, aiutato dalla madre; un viaggio che è anche d'iniziazione; l'aiuto a un re e il rapporto con la regina sterile che resterà incinta; lo scontro finale con il padre con armi magiche, fuoco e luce; la sopravvivenza nel figlio, l'«impuro» che è la speranza: tutto ciò Cissé lo filma in termini non psicologici, ma di messa in scena visiva e rituale, di «emozioni e sensazioni» in una fedeltà radicale, dice, alla «nostra realtà e alla cultura che l'ha creata, a un'Africa piena di tabù e segreti inviolabili». Il suo può essere davvero un film chiave nello sviluppo del cinema africano, sia per la sua

riuscita, per il suo linguaggio altro, elementare e sofisticato, autentico e misterioso, sia per il suo approccio e le sue scelte cinematografiche e culturali.

Dal Burkina Faso al Niger

L'Alto Volta (oggi, Burkina Faso), paese poverissimo dove, dopo una serie di colpi di stato militari di segno diverso, è in atto un tentativo di democrazia popolare, s'è dato strutture nazionalizzate, creando anche da più di un decennio il festival di Ouagadougou che è un punto di riferimento essenziale per tutto il cinema africano. I primi film erano stati *Le sang des parias* (Il sangue dei paria, 1973) di Mamadou Kola Djim, sulle traversie di due giovani che non possono sposarsi perché di classi diverse, e *Sur le chemin de la réconciliation* (Sulla via della riconciliazione, 1976) di René B. Yonli. Dopo una certa stasi dovuta a ragioni politico-burocratiche, c'è stata una ripresa con i film di Idrissa Ouedraogo (il mediometraggio *Poko*, 1981), Paul Zoumbera (*Jours de tourmente*, Giorni di bufera, 1983) e di Sanou Kollo il cui *Paweogo* (L'emigrante, 1983) s'incentra sull'esodo dei giovani. Ma la vera sorpresa è stato *Wênd Kûuni* (Dono di Dio, 1981), bell'esordio di Gaston Kaboré (1951) che narra, con notevole capacità comunicativa che sembra attingere a un'intatta tradizione di racconto orale, la vicenda di un bambino muto trovato nella foresta e che, a contatto con l'affetto della famiglia che l'ha accolto, ritroverà la parola svelando il proprio mistero; e, dietro a questa vicenda, descrive la vita di un villaggio e di una società primitiva, di prima della comparsa dei bianchi, ritrovata nei suoi ritmi e toni tra favola e idillio. E, a conferma della vivacità attuale di questo cinema, Ouedraogo nell'87 ha esordito nel lungometraggio con un bel racconto di emigrazione familiare dai territori aridi ai margini del deserto verso un sud più fertile, *Yam daabo* (La scelta), scarno, esile, ma attento a mettere a frutto le risorse di verità dei suoi non-attori e a cogliere separazioni e mutamenti successivi di ambienti e realtà.

La Guinea (capitale Conakry), dopo un promettente inizio negli anni '68-72, i primi dopo l'indipendenza, non ha fatto seguire adeguati sviluppi, pur tenendo conto del «socialismo»

autoritario instaurato da Sékou Touré nel paese. Più dei vari Adama Alpha e Barry Sékou Oumar, i registi più interessanti erano Diagne Costadès (o Costa Diagne), formatosi a Mosca e autore di *Hier, aujourd'hui, demain* (Ieri, oggi, domani, 1968), sulla storia recente del paese, Mohamed Lamine Akin con il suo *Le sergent Bakary Woolen* (Il sergente B. W., 1966), un raccontino pieno di verve, e Mussa Kemoko Diakite il cui recente *Naitou* (L'orfanella, 1981) è una sorta di tragedia ballata e cantata. In Benin, repubblica popolare con capitale Porto Novo, opera lo scrittore Richard de Medeiros, autore di *Le roi est mort en exil* (Il re è morto in esilio, 1970), incentrato sulla figura di un capo storico deportato e morto in Francia. Era, però, un cortometraggio di un dilettantismo da cui non esce neppure il lungometraggio *Le nouveau venu* (Il nuovo venuto, 1978), un po' demagogico nel contrapporre un giovane dirigente statale al vecchio e corrotto burocrate di origine coloniale, ma forse significativo dei problemi di moralizzazione e produttività con cui è alle prese il paese. Coraggioso pare *Ironou* (Meditazioni, 1985) di François Okioh, formatosi al Famu di Praga, che racconta l'impossibilità dell'opposizione attraverso le vicende di un intellettuale incarcerato prima dal partito avversario e poi dal proprio, nel frattempo salito al potere.

In Niger (capitale Niamey), Moustapha Alassane cominciò con un delizioso mediometraggio a 16 mm, *Le retour de l'aventurier* (Il ritorno dell'avventuriero, 1966), su una banda di giovanotti che vivono le loro avventure come eroi di quei western americani che sono stati tutta o quasi la loro formazione culturale. Spesso moralistico, ha poi, con *Femme - Villa - Voiture - Argent* (Donna, villa, auto, soldi, 1972), narrato le disavventure di un impiegato, vittima dei suoi derisori miti di emancipazione, ma pure di retaggi come l'uso del contratto matrimoniale che resta uno dei cardini ricorrenti nel cinema africano. E con *Toula* (id., 1974), bella leggenda su una vergine sacrificata al dio della siccità, è la vecchia cultura animistica a essere confrontata con la realtà tecnica di oggi. Accanto a questo capofila del cinema nigerino che s'era formato con Mc Laren e che si è rivelato tra i cineasti africani più prolifici e più radicati nella tradizione autoctona sino al recente film d'azione *Kankamba* (1982), l'altro nome di rilievo è Oumarou Ganda, un autodidatta che aveva recitato in *Moi, un noir* di

Jean Rouch, e che è scomparso nell'81, a cinquant'anni, per un attacco cardiaco. Ganda ha un suo tono asciutto, preciso, senza pretese eccessive. In *Cabascabo* (1969) descrive il ritorno in Africa di un soldato che ha combattuto in Indocina coi francesi (il regista stesso vi era stato soldato dal '51 al '55), e la difficoltà del suo reinserimento lavorativo e psichico; cioè, seguendo un personaggio estremamente sintomatico, Ganda esprime la difficoltà di vivere nella realtà popolare africana. Non attacca i dilemmi delle due culture, bensì narra con humour verità e superstizioni del suo popolo. Come fa in un altro bel mediometraggio, *The wazzou polygam* (La morale poligama, 1971). Come farà nel lungometraggio *Saitane* (Satana, 1973), su uno *zima*, un presunto indovino di villaggio, che specula su arcaiche credenze e scombina coppie, ma commette l'errore di scambiare la voce di un bracconiere nascosto per quella di Satana e, deriso ormai da tutti, si suicida. Il suo ultimo film, *L'exilé* (L'esiliato, 1980), è una favola su un mondo crudele ma in cui la parola data è sacra anche per il sovrano. Nuovi registi si sono via via aggiunti, con carriere più o meno discontinue: Djingaraye Maîga, Mahamane Bakabé, Mustapha Diop che ha dato un film tecnicamente povero, ma fresco con il sincretico apologo di *Le médecin de Gafiré* (Il medico di G., 1983), in cui un medico europeizzato accetta di avere qualcosa da imparare dallo stregone del villaggio. Di Inoussa Ousseîni, infine, val la pena di ricordare *Paris c'est joli* (Parigi è bella, 1975), mediometraggio amaro e vivace sulle disgrazie di un africano appena giunto da clandestino a Parigi. Nella Repubblica Centroafricana, l'ex impero di Bokassa, è emerso un discreto documentarista, Joseph Akouissone che, specie con *Ko-we zo* (Un uomo è un uomo, 1981), ha tentato una riflessione sulla storia del proprio paese.

Il Camerun

Alle prese con le sue duecento etnie e lingue e perciò con la necessità di usare il francese come *medium* in ogni senso, il Camerun (capitale Yaoundé) ha avuto una prima generazione di cineasti formatisi e operanti perlopiù in Francia. Più dei vari Urbain Dia-Mokouri, T. Sita Bella, Francis Bebey, scrittore emigrato, si segnalò Jean-Paul N'Gassa, oggi alto funzionario, con *Aventure en France* (Avventura in Francia, 1962), inchiesta sugli studenti africani a Parigi che non ebbe un seguito all'altezza. Soltanto negli anni Settanta s'imposero due autori di più spiccata personalità. Daniel Kamwa, attore che ha recitato in Francia e in Belgio, ha un taglio assai teatrale e populista, che sfiora contraddizioni profonde giocando astutamente con un certo tipo di comicità popolare. Il mediometraggio *Boubou cravatte* (B. cravatta, 1972) irrideva un diplomatico diviso nella sua stessa vita, nel suo modo di vestire, tra Europa e Africa. *Pousse-pousse* (Il furgone, 1976) racconta di un intraprendente trasportatore che corre su e giù per la città con il suo furgoncino e si scontra nei suoi propositi matrimoniali con le sempre più esose richieste di dote del futuro suocero. *Notre fille* (Nostra figlia, 1980) descrive i soprassalti che i costumi cittadini della figlia provocano nella propria famiglia contadina. Soprattutto, Jean-Pierre Dikongue Pipa diede con *Muna-Moto* (id., 1975) un esordio, suo e del cinema camerunese nel lungometraggio a soggetto, sorprendente nel suo linguaggio moderno, tutto flashback e onirismi, eppure a fondo calato nella cultura e nel costume africani. Nel corso della festa tradizionale di Ngondo, un giovane strappa il bambino dalle mani della madre, è inseguito e arrestato. Che cosa c'è dietro? Il film è la scoperta dei principi economico-morali — un viluppo di tradizioni, struttura familiare, denaro, dote, arcaismi religiosi, senso della verginità — che costringono un padre al ratto per ricuperare il figlio. Democrazia e tradizione, dice il regista, sono alibi per gli abusi dei potenti che si servono volta a volta dell'una o dell'altra per i propri interessi. Il film non ebbe nessun successo tra il pubblico africano che ne restò sconcertato, e Dikongue Pipa ripiegò su toni popolareschi a forti tinte, ultimo esempio *Badiaga* (id., 1987), sulle disgrazie e i successi di una rock-star africana. Una ventata di freschezza e autonomia espressiva è venuta solo di recente da *Les cooperants* (1983) di Arthur Si Bita, che tenta di mediare tra discorso sociale e esigenze commerciali cui questo cinema, nel suo complesso, ha sacrificato non poco. A Parigi dove lavora alla televisione, s'è imposto il giovane Jean-Marie Teno con mediometraggi di grande scioltezza e di un certo anticonformismo, specie *La gifle et la caresse* (Lo schiaffo e la carezza, 1986).

Dal Gabon, paese petrolifero e tra i più prosperi del continente, capitale Libreville, è venuto un lungometraggio franco-gabonese diretto da Alain Ferrari e Simon Augé: *Où vas-tu Koumba?* (Dove vai Koumba?, 1972), quattordici episodi didattici di scoperta del proprio paese cui sono stati rimproverati toni predicatori. Il lamento sulle proprie radici perdute è presente nei film di Pierre-Marie Dong: *Identité* (Identità, 1973), *Obali* (id., 1977). La cosa più interessante era forse *Les tams-tams se sont tus* (I tam-tam tacciono, 1972) di Philippe Mory in cui un artista rapisce dal suo villaggio la moglie di un parente e la porta, in un viaggio attraverso il paese ma anche attraverso due civiltà, a Libreville dove lei non accetterà più una nuova sottomissione. Mory da tempo tace, passato a incarichi ufficiali, così come Augé, prima direttore della radiotelevisione e dall'85 dell'ente statale per il cinema. Gli sviluppi successivi del cinema gabonese sembrano piuttosto ufficiali sulla storia nazionale, se non sullo stesso presidente Omar Bongo, come *Demain un jour nouveau* (Domani un nuovo giorno, 1979) di Dong. A parte un lungometraggio «fantastico» di Charles Mensah (*Ilombé*, 1979, codiretto con Christian Gavary), qualche segno di risveglio lo si è avuto soltanto negli ultimi tempi con alcuni cortometraggi dei trentenni Henry-Joseph Koumba e Paul Mouketa, reduci da studi parigini.

Nel socialista Congo di Brazzaville, la televisione ebbe un positivo ruolo di stimolo per i giovani autori di cortometraggi. Il più notevole si rivelò Sébastien Kamba con *Apea* (id., 1969) e *Mwana Keba* (Solo tu, 1970), vicenda un po' moralistica di una giovane sedotta e abbandonata. In *La rançon d'une alliance* (Il riscatto di un'unione, 1974) trasfigura nel lontano passato la realtà tribale — un adulterio che è anche scontro di due comunità —, vista come non degna di rimpianti. Complesso è il rapporto con la tradizione di Michel Tchissoukou in *La chapelle* (La cappella, 1980): i giovani amanti devono potersi amare apertamente, ma la tradizione è un elemento di radicamento; i personaggi negativi sono i missionari cristiani che pretendono di estirpare le religioni indigene. Il vicino Zaire, ex colonia belga (32 milioni di abitanti, capitale Kinshasa) la patria di Lumumba, si è limitato,

come non pochi altri paesi africani, a produrre cortometraggi e documentari, spesso legati all'eterno tema dell'identità. I nomi dei registi più noti all'estero sono quelli di Mbuyi Yahana Mulamba, Matondo Kamanka e soprattutto Mambu Zinga Kwami (*Moseka*, 1972, sugli studenti zairesi a Bruxelles) e il più giovane Mweze N'Gangura (*La vie est belle*, La vita è bella, 1987, codiretto con Benoît Lamy, protagonista il cantante Papa Wemba).

Vissuto di vita grama e grigia per più di un decennio dopo l'indipendenza (l'unico incunabolo è l'amatoriale e tecnicamente invisibile *Itoerambolafoty*, 1958), quello malgascio si è mostrato un cinema di una certa vitalità, e di interessi sociali, verso la metà degli anni Settanta, in corrispondenza con una netta svolta politica dopo la caduta del regime di Tsiranana nel '72. C'è il primo lungometraggio, *Vero remby* (Il ritorno, 1974) di Ignace-Solo Randrasana, che pare un po' confuso nel trattare le ambiguità del ritorno alla terra; ma è con i corto e mediometraggi, sovente a 16 mm come per tanti registi africani, che si è cominciato a narrare il vero Madagascar, lotte coloniali e post-coloniali, vicende umane in una società classista. È il caso dei film brevi di Claude Ratovoranivo, Naïvo Rahafemy, Hugo Raharimantsoa. I più compiuti erano *Asakasaka* (1974) di Justin Maharivo, mediometraggio che narra lo scontro di due giovani studenti-amanti con la vecchia morale dei genitori, e *Accident* (L'incidente, 1973) in cui Benoît Ramampy, a partire da un incidente in cui un rampollo di buona famiglia uccide un ragazzo in un quartiere popolare, mostra come ricchi e poveri non abbiano la stessa legge né destino. Nell'84 Ramampy ha fatto seguire con *Dahalo, dahalo* (C'era una volta), ambientato tra le popolazioni degli altopiani, divise tra legge e tradizione, uno dei rari lungometraggi di questo cinema misterioso.

ANGOLA E MOZAMBICO

In quelle che sino al '75 erano, assieme alla Guinea Bissau, liberatasi nel '73, le colonie portoghesi, registi locali o venuti da fuori avevano girato interessanti documenti di guerriglia o di denuncia; basti citare gli italiani Piero Nelli e Ansano

Giannarelli (*Alzati, negro*), il cubano José Massip (*Madina Boe*, id.), Rudi Spee e Axel Lohmann, gli statunitensi R. Van Lierop e Bob Fletcher (*A luta continua*, La lotta continua, sul Mozambico, 1971). In Angola, prima della liberazione, l'antillana Sarah Maldoror ha realizzato un'efficace *fiction*, *Sambizanga* (id., 1972), su un militante suicida nelle carceri portoghesi e sulla ricerca che di lui compie la moglie. Il film, vincitore di un festival di Carthage, fu a suo tempo criticato da alcuni cineasti africani per certi eccessi di ricercatezza formale. Dopo l'indipendenza, è alla televisione di Luanda che si sono formati e lavorano i registi nazionali; e da essa sono prodotti i corto e mediometraggi, non solo documentari, più interessanti come quelli di Rui Duarte de Carvalho, fra gli altri *Lua da seca menor* e *Haindongo*, che raccontano, attraverso un uso originale e africano del cinema diretto, momenti di memoria popolare e di riflessione su una realtà in fase di transizione, sino al recente e fantasioso *Nelisita* (id., 1982), primo lungometraggio di *fiction* nazionale. In Mozambico, ci si è posti il problema di costruire dal nulla una rete televisiva e nello stesso tempo quello di allargare numero e dislocazione delle sale cinematografiche. Più dei primi documentari e cinegiornali, si sono segnalati i lavori di alcuni registi brasiliani. Celso Luccas e José Celso Correa, già protagonisti a Rio e São Paulo con l'Oficina di un teatro di aggressione antiborghese, montano in *25* (1976), con notevole libertà di associazioni, le immagini e plurimi materiali visivi della lotta di liberazione e poi della festa dell'indipendenza, atto di presa di coscienza culturale e politica. Ruy Guerra, poi, mozambicano di nascita, ha mostrato in *Mueda, memoria e massacre* (M., memoria e massacro, 1979) la capacità di fare della povertà di mezzi la base per sperimentare nuove strade. Filmando a 16 mm, in bianco e nero, la rappresentazione che ha luogo ogni anno a Mueda del massacro di seicento uomini compiuto nel '60 dai portoghesi, Guerra combina più piani, reportage / «finzione»-rituale corale / interviste-testimonianza / memoria storica («referto giornalistico della finzione di una realtà», lo definisce il regista), con precise finalità di radicamento nella nuova cultura — e già nel '78 Guerra aveva realizzato una dozzina di cortometraggi sui gruppi partecipanti al festival della danza popolare di Maputo, ripresi però in contesti non canonici, in esibizioni fuori

della scena — ed è una cultura che ovviamente si nutre della storia e delle lotte recenti, infatti da questo massacro si avviò il processo di unificazione dei vari movimenti nel FRELIMO, oggi al potere. Recentemente sono stati realizzati i primi lungometraggi di *fiction*, naturalmente storia della lotta di liberazione: lo schematico *O tempo dos leopardos* (Il tempo del leopardo, 1985), diretto dallo jugoslavo Zdravko Velimirovic, che è stato un grande successo di pubblico, e il più autoctono *O vento sopra do Norte* (Il vento del Nord, 1987) di José Cardoso.

ETIOPIA

L'Etiopia è indipendente dal '41 dopo essere stata per cinque anni colonia italiana, 31 milioni di abitanti, uno dei poli della geografia della fame. A parte alcune prove ormai datate di Salomon Bekele, le uniche cose rilevanti sono venute da un cineasta da più di un decennio insegnante a Washington, all'università nera Howard: Hailé Gerima (Gondar 1946). Protagonista di quel cinema (e teatro) nero indipendente che si è sviluppato negli USA negli anni Settanta, egli sembra integrare nella sua stessa persona questa doppia componente, quella del ghetto e quella del Terzo mondo. Da africano-americano, come si definisce. *Our glass* (Il nostro bicchiere, 1971), *Child of resistance* (Figlio della resistenza, 1972), *Bush mama* (1974) e *Ashes and embers* (Cenere e brace, 1979-80) sono l'espressione, non priva di sbandamenti ma in genere di grande libertà immaginativa ed emozionale, di un tentativo di cultura nera autonoma che vuole essere ricupero di un'altra esperienza umana e storica, cioè di figure diverse — una madre assassina e Angela Davis, un campione di basket e un GI reduce dal Vietnam che non sa riadattarsi — e di un diverso ordine di valori, simboli, segni. Nel '74 è tornato nel suo paese per girarvi, appena prima del colpo di stato militare che ha posto fine al regime del negus Hailé Selassié, *Morst sost shi amit* (Un raccolto di tremila anni, finito in America nel '76). È un film che ha il ritmo lento di un mondo contadino fermo, feudale, privo di tecnologia, più che ripreso, vissuto dall'interno in una forma che è una forma di rispetto per le sue figure e le loro occupazioni. Sotto lo sguardo di una

cinepresa che non vuole *disturbare*, poche prove, lunghi piani-sequenza, carrelli ottici, prende così corpo una quotidianità di cui a poco a poco si delineano le dissonanze, prima tra tutte quella del titolo: un raccolto di tremila anni che non è mai andato a chi ha lavorato la terra, e che alla fine verranno i militari a sequestrare. Ossia, un film povero nonostante le sue due ore e mezzo, 16 mm, bianco e nero, precario e originale, una sorta di racconto orale, di racconto di esperienza, fitto di presenze in carne e ossa che nascono da quella terra (il padrone feudale, il folle lucido, già oppositore del colonialismo italiano e che è stato spossessato delle sue proprietà e, come Gerima, interroga e s'interroga, le vittime di secolari sfruttamenti e le lotte per la sopravvivenza, i giovani più inquieti e *mobili*), ma anche i loro fantasmi e sogni di fuga e come fuga dalla realtà, e le musiche e i canti espressione della cultura locale: di evocazione del passato e a un tempo di riflessione e di speranza.

AFRICA NERA DI LINGUA INGLESE

Gravi sono i ritardi del cinema nelle nazioni africane di lingua inglese, nonostante un certo sviluppo economico che ha fatto di Accra in Ghana e di Lagos in Nigeria le città miraggio per le masse diseredate dei paesi vicini, a volte poi sottoposte a violenti processi di espulsione. Negli stati del sud il cinema è ancora fatto in massima parte da bianchi e sottoposto a censure di vario tipo, ovunque è caratterizzato dall'intrecciarsi di una scarsità di strutture e di un'assenza di volontà politica e di un vero dibattito culturale.

Nel Ghana si ricorda un film del '52, *The boy Kumasemu* (Il ragazzo K.) di Sean Graham, onesto, ingenuo, edificante; ciononostante il successivo *Theresa* (id., 1955) fu vietato dalla censura. Graham era un ex assistente di Grierson che dirigeva l'unità cinematografica dell'amministrazione inglese e a lui si deve la formazione dei primi cineasti locali. Sotto Nkrumah si realizzarono vari documentari didattici ed educativi e, sotto i regimi che gli sono succeduti, pochi film e di scarso interesse, tipo *No tears for Ananse* (Niente lacrime per A., 1969) di Sam Aryeetey, sino all'80 direttore della Ghana Film, produttrice anche di *I told you so* (Te l'avevo detto, 1970), commedia musicale di Egbert Adjesu. Più che da Aryeetey o da Bernard Odjidia, ci si poteva attendere qualcosa da Kwatee Nee-Owoo, autore dell'aggressivo mediometraggio sul saccheggio delle risorse artistiche dell'Africa *You hide me* (Tu mi nascondi, 1971), senza che ci sia stato un seguito all'altezza. E su questa strada ha proseguito questo cinema, e non più di parziali eccezioni sono l'astuto e ironico *Kukurantumi* (id., 1983) di King Ampau, formatosi a Monaco di Baviera, e il *mélo Love brewed in the african pot* (Amore fermentato nel crogiolo africano, 1980) di Kwan Paintsil Ansah, che ha alle spalle un tirocinio alla RKO e nei teatri off-Broadway, l'uno racconto dei sogni di un conducente d'autobus, l'altro storia d'amore contrastato a causa delle differenze sociali.

In Kenya (18 milioni di abitanti, capitale Nairobi), dove registi inglesi e americani hanno girato film d'avventure, Brooks il discusso *Qualcosa che vale* e Richard Leacock *Kenya*, opera, oltre a qualche regista d'origine indiana, l'ugandese Sao Gamba cui si deve nell'86 la prima *fiction* autoctona, *Kolormask*, su un medico che torna in patria con la moglie inglese. In Nigeria, il più popoloso dei paesi dell'Africa nera con i suoi 85 milioni di abitanti e uno dei più ricchi, il regista e attore negro americano Ossie Davis ha realizzato alla fine degli anni Sessanta *Kogi's harvest* (Il raccolto di Kogi), storia di conflitti politici poco chiara da tutti i punti di vista, anche se era la messa in scena di un testo teatrale del premio Nobel Soyinka, e il tedesco Jason Pohland *Bullfrog in the sun* (Rana al sole, 1971). Soltanto nel '74 c'è stato il primo lungometraggio diretto da un nigeriano, *Alpha* (id.) di Ola Balogun cui farà seguire, tra l'altro, *Ajani-Ogun* (1975), il moralistico *Musik man* (id., 1977), *The black goddess* (La dea nera, 1978), ricerca un po' confusa di un'identità con un africano teso al ricupero delle proprie radici brasiliane, e *Ija ominira* (Lotta per la libertà, 1980), uno dei suoi pochi film che escono dal suo consueto registro di commedia musicale popolaresca. Un film discreto è il biografico *Efunsetan aniwura iyalode Ibadan* (Efunsetan, regina delle donne di Ibadan, 1981) di Bankole Bello, pur radicato nella tradizione del teatro locale che con i suoi stereotipi, i suoi attori e autori divenuti cineasti in frequenti trasposizioni di loro messe in scena teatrali, ha pesantemente condizionato lo sviluppo di questo cinema.

Nell'Unione Sudafricana, quello che è il più vecchio cinema del continente, attivo sin dal 1918 e dotato di buone attrezzature nei centri di Johannesburg e Città del Capo che ne fanno uno dei luoghi privilegiati per coproduzioni internazionali, sforna non più di una ventina di film l'anno, metà in inglese, metà in afrikaan. Perlopiù si tratta di film per bianchi fatti da bianchi, film di genere, commedie e avventure locali, d'imitazione inglese o hollywoodiana. Un'eccezione in questo ambito è rappresentata dalla vena surreale e coloritamente antropologica di un Jaime Uys, noto anche da noi per *Gods must be crazy* (*Ma che siamo tutti matti?*, 1982). In generale è però necessario ricordare che tutti sono alle prese con una censura tra le più severe sui temi razziali, religiosi e sessuali. Tra i pochi autori degni di attenzione, si stacca nettamente la coppia formata dallo scrittore teatrale e attore Athol Fugard e dal regista Ross Devinish che, accanto a un buon *The guest* (L'ospite, 1977), ha dato un'onesta, limpida trilogia sui negri. Di essa, emergono *Boesman and Lena* (B. e L., 1973) che narra la vita errabonda di una coppia e la loro impossibilità a sentirsi a casa in qualsiasi posto, e *Marigolds in August* (Margherite in agosto, 1979) che espone i drammi di un disoccupato in forma di piana parabola che rispecchia la condizione dei negri, la loro invisibilità rispetto ai bianchi, lo stato subumano in cui vivono. Una realtà su cui cominciano a misurarsi in forme più o meno controverse anche alcuni giovani documentaristi bianchi: Tony Bensusan (*Mayfair*, id., sobborgo multirazziale di Johannesburg), Kevin Harris (*Witness to apartheid*, Testimonianza sull'apartheid; *The struggle for within*, Lotta all'interno), Elaine Proctor (*Sharpeville spirit*, su cinque neri durante i disordini dell'85), Mark Luhmann, John Hookham (*The getting of the altitude*), Hugo Cassirer (*Choosing for justice*, Scelta di giustizia, su Alan Boesak, un leader alla Martin Luther King, e sul ruolo della Chiesa, spiegato dalla scrittrice Nadine Gordimer) e altri realizzati da gruppi universitari, tutti lavori prodotti in forma indipendente in questi ultimi tre o quattro anni, in condizioni precarie e povere. Come, in tempi diversi, avevano fatto cineasti di ogni paese. Più o meno clandestinamente vi hanno girato film di netta presa di posizione contro l'apartheid l'americano Lionel Rogosin (*Come back, Africa*, Torna Africa, 1955), il danese Henning Carlsen (*Dilemma*, id., 1962) e, più di recente, i francesi René Vautier e P. Bernetel con l'analitico *Frontline* (Prima linea, 1975). Il marocchino Ben Barka, poi, ha tentato con *Amok* (id., 1981), purtroppo in modo confuso e settario, di trattare di Soweto attraverso un immigrato dalla campagna che con la sua famiglia fa esperienza a Johannesburg di ogni tipo di oppressione. È un cinema di denuncia che ha una sua lunga storia, già nel '48, infatti, nelle stesse difficili condizioni, Paul Smith aveva girato un preciso documentario su una rivolta negra contro la segregazione, *Civilization on trial* (Civiltà sotto processo), così come nell'80 un gruppo progressista ha fatto *The Union Force* (La Union Force). Così in Rhodesia, Michael Raeburn ha realizzato nel '69 *Rhodesia, count down* (R. conto alla rovescia). L'esule sudafricano Lionel N'Gakane ha dato da Londra due brevi e sinceri film sui rapporti tra neri e bianchi: *Voukani awake* (Sveglia V., 1964) e *Jamina and Johnny* (J. e J., 1965), gli uni e l'altro primi esempi cui altri hanno fatto seguito, mentre un cinema nero in patria non ha ancora trovato le condizioni per nascere. E Nana Mahomo, legato a uno dei movimenti di liberazione, ha realizzato i lungometraggi *Phela ndaba* (La fine del dialogo, 1970) e soprattutto *Last grave in Dimbaza* (Ultima tomba a Dimbaza, 1975), documento significativo di un universo razzista in cui il cimitero è lo sbocco previsto e programmabile per gli abitanti del ghetto di Soweto.

Indici

Indice dei nomi

Abatantuono, Diego, III* 79
Abbas, Khwaja Ahmad, III** 375
Abbasov, Suchrat, III** 312
Abbott, Bud (in Italia Gianni), II 98; III** 78
Abbott, George, II 102
Abbott, John, I 20
Abd Al Khalek, Ali, III** 397
Abd Al Saed, Daoud, III** 397
Abd Al Salam, Shadi, III** 393, 394, 395
Abd Al Wahab, Fatin, III** 393
Abrašitov, Vadim, III** 247, 251
Abe, Kobo, III* 497
Abel, Alfred, I 342
Abelos, Jorge, III* 394
Abesadze, Otar, III** 295
Abeysekera, Tissa, III** 386
Abraham, John, III** 385
Abrahams, Harold, III** 211
Abrahams, Jim, III** 77
Abramjan, Choren, III** 305
Abu Alì, Mustafà, III** 401
Abuladze, Tengiz, III** 244, 293-294, 301-302
Abu Saif, Salah, III** 391-393, 399
Accorsi, Vito, III** 198
Achadov, Valerij, III** 315
Achard, Marcel, I 96
Achternbusch, Herbert, III* 153, 167
Adam, Jean-François, III* 119
Adams, Stella, I 149
Adenauer, Konrad, III* 160
Adilardi, Ugo, III* 372
Adjani, Isabelle, III* 123, 133; III** 109
Adjesu, Egbert, III** 439
Adler, Lüther, II 21
Adorée, Renée, I 209
Adorno, Theodor Wiesengründ, II 50; III*, 147, 148, 152, 283
Adriano, Pino, III* 372
Ady, Endre, III* 281
Afrić, Vjekoslav, II 233
Agadžanova, Nina, I 386
Agazzi, Paolo, III* 421
Age (Incrocci Agenore), II 115; III* 10, 14, 53, 55, 56, 60
Agee, James, II 110
Agosti, Silvano, III* 29, 71, 371, 372, 373
Agradoot, collettivo filmico, III** 375
Agrippina, I 130
Ahearn, Charlie, III** 191, 200
Ahrne, Marianne, III* 244
Ahmed, Nazir, III** 387
Aichholzer, Josef, III* 183
Aimée, Anouk, III* 115
Ajmanov, Saken, III** 311
Ajrapetjan, Arkadij, III** 305
Ajtmatov, Čingiz, III** 244, 266, 268, 276, 289, 315, 316
Ajvazjan, Agasi, III** 306
Akad, Lütfi, III** 413
Akermann, Chantal, III* 186, 190; III** 199
Akins, Claude, II 46
Akkad, Mustapha, III** 402
Akouissone, Joseph, III** 432
Alaluf, Jaime, III* 413
Alarcón, Sebastian, III* 413
Alassane, Moustapha, III** 431
Alatriste, Gustavo, II 284; III* 430
Alauiye, Borhan, III** 400, 405
Alazraki, Benito, II 285
Albayati, Dia, III** 399
Alberini, Filoteo, I 128
Alberti, Rafael, I 199n; II 279

Al Buni, Amin, III** 401
Alcoriza, Luis, II 284; III* 424
Al Deek, Bashir, III** 397
Aldo, G.R., II 166
Aldrich, Robert, II 15, 44, 69-70, 72, 77, 108; III** 21, 39, 82, 85, 146, 163, 177
Aleichem, Sholem, III** 48
Aleijadinho, II 277
Aleksandrov, Grigorij Vasilevič, I 392, 407, 408; II 198; III* 516; III** 256
Aleksić, Dragoljub, III* 297, 298
Alemann, Claudia von, III* 170
Alerme, André, I 72
Alessandrini, Goffredo, II 175
Alessandro I, zar di Russia, I 352
Alexeieff, Alexandre, II 294, 295
Alfieri, Vittorio, II 165
Alfonsín, Raúl, III* 401
Alfonso XIII di Spagna, I 411
Alfredson, Hans, III* 245
Algren, Nelson, II 60
Ali, Sheikh Niyamot, III** 387
Alicata, Mario, II 157, 159, 168
Alighieri, Dante, I 130
Al Imam, Hassan, III** 396
Allasio, Marisa, II 180
Alleg, Henri, III* 142
Allégret, Marc, I 94, 113, 115; II 121; III* 99
Allégret, Yves, I 119; II 121; III* 99
Allen, Corey, III** 164
Allen, Fred, II 98
Allen, Irwin, III** 104, 165
Allen, Jim, III* 204
Allen, Woody, II 13, 110; III* 79, 450; III** 13, 20, 27, 57, 70-74, 75, 146
Allende, Salvador, III* 404, 408, 409, 410, 412, 414
Allio, René, III* 134, 135
Al Maleh, Nabil, III** 398
Al Mamun, Abdullah, III** 387
Almeida, Neville de, III* 463, 468, 469
Almeles, Ibrahim, III** 402
Almendros, Nestor, III* 435, 438, 441, 444
Almirante, Mario, I 130, 132, 189n
Almodóvar, Pedro, III* 232
Almond, Paul, III** 215
Alonso, Manuel, II 286
Alov, Aleksandr, II 208, 210; III** 245, 307
Alpha, Adama, III** 431
Al'piev, Amanbek, III** 312
Al Seddik, Khaled, III 402
Al Sheikh, Kamal, III** 393
Alterio, Hector, III* 230
Altman, Georges, I 390
Altman, Robert, III* 219; III** 25, 36, 37, 50, 55, 80, 82, 86, 111, 124, 127-131, 144, 146, 149, 152, 164, 170, 251, 255
Al Tohami, Foaad, III** 399
Aluache, Mirzak, III** 408
Alvarez, Carlos, III** 418
Álvarez, Santiago, III* 441-443, 447, 451
Alvaro, Corrado, II 186; III* 166
Alves, Joe, III** 165
Al Yasiri, Faisal, III** 399
Al Zobaidi, Kais, III** 398, 401
Amado, Jorge, II 275; III* 470, 472, 482
Amalrik, Andrej, III** 235
Amaral, Suza, III* 482
Ambler, Eric, II 52
Ameche, Don, II 84
Amelio, Gianni, III* 74
Amico, Gianni, III* 75
Amidei, Sergio, II 115, 174; III* 10, 58
Amiralay, Omar, III** 398
Ammann, Peter, III* 179, 182
Amo, Antonio del, II 151
Amorin, Celso, III* 467
Amot, I 145
Ampau, King, III** 439
Amrohi, Kamal, III** 374
Anagnosti, Dhimiter, III* 340
Anand, Chetan, III** 375
Ancelovici, Gastón, III* 411
Anders, Günther, II 112
Andersen, Hans Christian, I 104; II 309; III** 292
Andersen, Knut, III* 252, 254
Anderson, Gilbert M. (Aronson, Max), I 147, 148
Anderson, Joseph L., II 245, 257
Anderson, J. Murray, I 257
Anderson, Lindsay, II 143; III* 192, 193, 194, 198, 199-200, 344
Anderson, Maxwell, I 238; II 66
Anderson, Michael, II 76; III* 200; III** 104, 168
Andersson, Bibi, II 327; III* 413
Andersson, Harriet, II 327; III* 240
Andonov, Ivan, III* 337
Andonov, Metodi, III* 336, 337
Andrade, Carlos Drummond de, III* 466
Andrade, Jaime de (Franco, Francisco), III* 229
Andrade, João Batista de, III* 468, 473, 476, 482
Andrade, Joaquim Pedro de, III* 359, 457, 460, 464, 466, 468
Andrade, José Oswald de, III* 466, 470
Andrade, Mario de, III* 452, 466, 470
András, Ferenc, III* 293
Andrée, August Solomon, III* 242
Andreev, Leonid Nikolaevič, I 284
Andreiev, André, I 70
Andreotti, Giulio, II 178, 180
Andreu, Guillermo, III* 421
Andrews, Dana, II 8, 52
Andrews, Julie, II 64, 97, 104; III** 23, 47, 66, 67
Andrien, Jean-Jacques, III* 185
Andropov, Jurij, III** 269, 284, 301
Anger, Kenneth, III* 521, 522
Angelopulos, Thodoros, III* 176, 261-262
Annabella, I 87
Annenskij, J., II 207
Ann-Margret, III** 46
Anouilh, Jean, I 115; II 127; III* 103, 210
Ansah, Kwaw Paintsil, III** 439
Ansorge, coniugi, II 308
Anstey, Edgar, I 433
Antel, Franz (Lengrad François), III* 183
Anthony, Joseph, II 106
Antin, Manuel, III* 393
Antoine, André, I 67
Anton, Karel, I 446
Antonin, Arnold, III* 449
Antonio, Emile de, III* 349, 383-384; III** 122, 124
Antonio, Lauro, III* 238
Antonioni, Michelangelo, II 159, 162, 163, 164, 183-185, 311, 351-356, 373; III* 7, 8, 9, 13, 17, 37, 72, 75, 197, 262, 438; III** 51, 110, 189, 273, 350
Antonutti, Omero, III* 231
Anzola, Alfredo, III* 456
Apollinaire, Guillaume, I 37n; III* 70
Apted, Michael, III* 212; III** 50, 77
Aquino, Benigno, III** 370
Aquino, Cory, III** 371
Araiza, Raúl, III* 427
Arakon, Aydin, III** 413
Araminas, Algirdas, III** 318
Aranda, Vicente, III* 224
Arau, Alfonso, III* 431
Aravindan, G., III** 384
Aray, Edmundo, III* 453
Arbenz, Jacopo, II 286
Arbore, Renzo, III* 79
Arbuckle, Roscoe (Fatty), I 166, 169, 173, 195, 197; III** 109
Arcand, Denys, III* 354; III** 213, 214, 218
Archainbaud, George, I 207
Ardant, Fanny, II 361
Ardavin, César, II 151
Ardavin, Luis, I 457
Ardrey, Robert, III** 44
Arefin, Kazal, III** 387
Arehn, Mats, III* 245
Argento, Dario, III* 65; III** 179
Arguedas, José María, II 287; III* 417
Argueta, Luis, III* 422
Arias Salgado, Gabriel, III* 222
Aripov, Marat, III** 315
Aristarain, Adolfo, III* 401
Aristarco, Guido, II 158
Aristofane, III* 244
Aristopulos, Costantin, III* 263
Arkin, Alan, II 110; III** 57, 419
Arkoff, Samuel Z., III** 118
Arkush, Alan, III** 50, 193
Arletty, I 113
Arliss, Leslie, I 439
Arlt, Roberto, III* 393
Armat, Thomas, I 14
Armendariz, Montxo, III* 231
Armendáriz, Pedro, I 475; II 282, 283
Arminan, Jaime de, III* 230, 231
Armstrong, Gil, III** 225
Armstrong, Louis, II 100

Armstrong, Robert, I 232
Arnfred, Morten, III* 257
Arnold, Jack, II 112; III** 87
Arnoux, Alexandre, I 91, 377, 448
Arnštam, Lev, II 194
Arpino, Giovanni, III* 56
Arquette, Rosanna, III** 64
Arrabal, Fernando, III* 422; III** 403
Arrieti, Nelson, III* 453
Arroy, Jean, I 314, 371
Artaud, Antonin, I 60n, 241, 292; III* 68, 98, 424, 475, 479
Arthur, George K., I 208, 209, 423
Arthur, Jean, III** 54
Aryeetey, Sam, III** 438
Arzuaga, José María, III* 415
Asanova, Dinara, III** 253, 316
Ashby, Hal, III** 51, 52, 61, 151, 153
Ashimoto, Shinobu, II 269, 270
Ashley, Ray, III* 345
Asquith, Anthony, I 424, 426, 430, 435, 438, 439; II 137
Assaf, Roger, III** 401
Assayas, Olivier, III* 145
Assis, Joaquim Maria Machado de, III* 469
Astaire, Fred, II 55, 100, 101, 102, 103; III** 47, 132, 195
Astor, Mary, II 52
Astor, Patti, III** 202
Astruc, Alexandre, II 134, 135; III* 83, 85
Asturias, Miguel Ángel, III* 448
Atamanov, Lev, II 296
Attenborough, Richard, III* 207, 211; III** 48
Aubrey, James, III** 12-13
Audiard, Michel, II 115; III* 121
Auer, John, I 207
Auer, Misha, II 98
Augé, Simon, III** 434
August, Bille, III* 256
Aunor, Nora, III** 368
Aurenche, Jean, I 98, 118; II 115, 125; III* 136
Auriol, Brigitte, III** 219
Auriol, J. G., I 118
Aurthur, Robert Alan, II 106
Aust, Stefan, III* 172
Autant-Lara, Claude, I 78, 111, 113, 115, 116, 118, 123; II 75, 116, 124, 125; III* 99
Avati, Pupi, III* 70
Avdčenko, J., I 413; II 194
Avellana, Lamberto, III** 365, 367
Averbach, Il'ja, III** 238, 247, 248, 251
Averty, Jean-Christophe, III** 51
Avery, Tex, II 291
Avildsen, John, III** 77, 85, 152
Aw, Tidiane, III** 424
Axel, Gabriel, III* 257
Ayala, Fernando, III* 391, 392, 400, 401
Ayala Blanco, Jorge, II 284
Aykroyd, Dan, III** 77, 78
Azcona, Rafael, II 153; III* 13, 221, 222, 226
Azevedo, Ainor, II 273, 274

B., Scott e Beth, III** 200, 201
Baader, Andreas, III* 172
Babai, Ibrahim, III** 404
Babel', Isaak, III** 288
Babenco, Hector, III* 469, 481
Babić, Jože, III* 303
Babitt, Art, II 290
Babluani, Tejmuraz, III** 288, 303, 304
Bacall, Lauren, II 52, 54; III** 129
Bacar, Selma, III** 404
Bacchelli, Riccardo, II 181
Bach, Johann Sebastian, I 315; III* 152; III** 274
Bachchan, Amitabh, III** 373
Bacigalupo, Massimo, III* 536, 537
Back, Silvio, III* 473
Baclanova, Olga, I 210, 288
Bacon, Lloyd, I 234, 235, 265
Bacone, Francesco, I 47
Bacsó, Péter, III* 290
Badham, John, III** 52, 152, 172-173, 186
Badie, Mustapha, III** 406
Badr Khan, Ahmad, III** 393
Badry, Ayub, III** 398
Bady, Paul, III** 345
Baez, Joan, III* 348
Bafaloukos, Theodoros, III** 193
Bagh, Peter von, III* 248
Baghdadi, Marun, III** 400
Bai Hua, III** 335
Bai Jingrui, III** 349
Baillargeon, Paule, III** 218

Baillie, Bruce, III* 527
Ba Jin, III** 328, 329, 340
Bajon, Filip, III* 318
Bakabé, Mahamane, III** 432
Baker, Rick, III** 184, 186
Baker, Roy, II 75
Bakshi, Ralph, II 293
Bakst, Léon, I 367
Baky, Joseph von, I 360, 364, 365
Balaguer, Joaquim, III* 431
Balajan, Roman, III** 309
Balakov, Ivan, I 383
Balasa, Sabin, II 302
Balasko, Josiane, III* 123
Balázs, Béla, I 334; II 226; III* 291, 516
Balcon, Michael, II 141; III* 193
Balczó, András, III* 289
Baldelli, Pio, II 324
Baldi, Gian Vittorio, III* 42, 359
Balfour, Betty, I 423
Ballard, Carroll, III** 132
Ballard, Lucien, II 51
Ballhaus, Michael, III* 174
Balling, Erik, II 147; III* 257
Ballis, G., III* 379
Balogun, Ola, III** 439
Balzac, Honoré de, I 57, 61, 341; II 186; III 109, 294
Bán, Fryges, II 226
Bancroft, Anne, III** 55, 60, 92, 93, 149
Bancroft, George, I 209, 210
Band, The, III** 143
Bandapaddhay, B.B., III** 377
Bang, Hermann, I 290
Banionis, Donatas, III* 333
Baños, Ricardo, de, I 456
Banzie, Brenda de, II 138
Barabáš, Stanislav, III* 267, 278
Barakat, Henri, III** 391, 393, 400
Baranovskaja, Vera, I 399, 445
Baratier, Jacques, III** 403
Barba, Eugenio, III* 191
Barbachano Ponce, Manuel, II 285
Barbaro, Umberto, II 156
Barbash, Uri, III** 419
Barbera, Alberto, III* 102
Barbera, Joseph, II 291, 292
Barberi, Franco, III* 372
Barbero, I 456, 457
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, II 134
Barcelos, Joel, III* 463
Barclay, Barry, III** 234
Bardèche, Maurice, I 7, 26, 35, 75, 159, 322, 367, 385
Bardem, Juan Antonio, II 152; III* 220, 221, 223, 229, 437
Bardot, Brigitte, II 121; III* 83, 92
Bargellini, Pierfrancesco, III* 536, 537
Barker, Reginald, I 160, 161
Barker, William G., I 419, 422
Barkin, Ellen, III** 197
Barlog, Boleslav, I 360
Barna, Pramatesh Chandra, I 472; III** 372
Barnet, Boris, I 405, 411; II 203
Barnet, Miguel, III* 441, 444
Barnum, Phineas T., III** 129
Baroja, Pio, III* 223
Baroncelli, Jacques de, I 64, 65-66, 80, 109
Barreto, Bruno, III* 469, 470
Barreto, Luiz Carlos, III* 461, 470
Barreto, Víctor de Lima, II 277
Barrie, James, I 165
Barron, Steve, III* 218
Barros, José Letão de, I 455
Barros, Luis de, I 474; II 275
Barry, Iris, I 20
Barry, Sékou Oumar, III** 431
Barstow, Stan, III* 196
Bartel, Paul, III** 119, 168, 195
Barthel, Kurt, III* 330
Barthes, Roland, III* 141
Bartlett, Scott, III* 550
Bartók, Béla, III* 201
Barucchello, Gianfranco, III* 67, 536, 537
Barzman, Ben, II 20, 29
Baser, Tevfik, III** 417
Bashir, Ahmed, III** 388
Basile, Giovambattista, III* 23
Basinetti, Francesco, I 7
Basov, Vladimir, II 208, 210; III** 242
Bass, III** 16
Bass, Saul, III** 165
Bassani, Giorgio, III* 37
Bassori, Timité, III** 425, 426
Bataille, Georges, III* 45, 67, 510
Bataille, Henri, I 126
Batalov, Aleksej, II 208; III** 245, 254, 257

Batalov, Nikolaj, I 397, 399
Batchelor, Joy, II 306
Bathily, Moussa, III** 425
Batista, Fulgencio, II 285; III* 435, 436, 446
Bauer, Branko, II 233; III* 303
Bauer, Evgenij, I 366, 368, 380
Bauman, Schamyl, I 299
Baur, Harry, I 100
Bava, Mario, II 189; III* 64, 65
Baxter, Anne, II 90
Baxter, John, I 439
Baye, Nathalie, III* 177
Bazeljan, Jakov, III** 290
Bazin, André, I 270; II 16, 46, 124, 164; III* 84, 85, 88, 99, 105;
Beatles, The, II 306; III* 322; III** 46, 50, 105, 114
Beato, Alfonso, III* 451
Beaton, Cecil, II 104
Beatty, Warren, III** 55, 56, 62, 93, 100, 159
Beaudin, Jean, III** 218
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, I 109n
Beaumont, Harry, I 223, 225
Beaver, Chris, III** 207
Bebey, Francis, III** 432
Becher, Johannes Robert, III* 330
Becher, Ricardo, III* 396
Beck, Julian, III* 44
Beckam, Michael, III* 382
Becker, German, III* 413
Becker, Harold, III** 152
Becker, Jacques, I 16, 112, 113, 116, 123; II 116-118, 127; III* 99, 126
Becker, Jurek, III* 332
Beckermann, Ruth, III* 183
Beckett, Adam, II 295
Beckett, Samuel, I 199n; III* 46, 166
Bednár, Alfonz, III* 267
Bedrich, Vaclav, II 298
Beethoven, Ludwig van, I 315
Begelman, David, III** 14, 16
Béhat, Gilles, III* 121
Behi, Ridha, III** 404
Bejo, Miguel, III* 397
Bekel, Salomon, III** 437
Bek-Nazarov, Amo, III** 292, 304
Belafonte, Harry, II 27, 112; III* 448; III** 35, 52
Bell, Marie, I 71, 72
Bellei, Mino, III* 55
Bello, Bankole, III** 439
Bellocchio, Marco, III* 10, 13, 14, 28-30, 68, 69, 71, 73, 373
Bellon, Yannick, III* 129
Bellonci, Goffredo, I 130
Bellow, Saul, II 105, 107; III** 57, 72
Belmondo, Jean-Paul, II 135, 359; III* 90, 93, 111, 120, 123; III** 81
Belmont, Charles, III* 370
Beloufa, Farouk, III** 409
Belson, Jordan, III* 547
Belushi, John, III** 20, 77
Bemberg, María Luisa, III* 401
Benacerraf, Margot, III* 453
Ben Aisha, Sadek, III** 403,
Ben Ammar, Abdellatif, III** 403, 404
Benani, Hamid, III** 410
Benayoun, Robert, III* 138
Ben Barka, Mehdi, III* 120, 143
Ben Barka, Souhel, III** 410, 441
Ben Bella, Ahmed, III* 363
Bendeck, Fosi, III* 421
Bene, Carmelo, III* 67, 68
Benedek, Laszlo, II 109, 144
Benedetti, Mario, III* 399, 400
Benegal, Shyam, III** 382
Beneix, Jean-Jacques, III* 138, 145
Beneš, Edward, II 228
Ben Halima, Hamuda, III** 403
Benigni, Roberto, III* 76, 79; III** 204
Benjamin, Richard, III** 57
Benjamin, Walter, III* 148, 152
Ben Mabrouk, Najia, III** 405
Ben Mahmoud, Mahmoud, III** 405
Bennent, Heinz, III* 174
Bennett, Alan, III* 208
Bennett, Edward, III* 216
Bennett, Joan, II 54
Benning, James, III** 198
Benoît, Pierre, I 68, 335
Benoît, Lévy, Jean, I 61, 95
Benson, Francis Robert, I 422
Bentley, Thomas, I 422
Bensusan, Tony, III** 440
Benton, Robert, III** 80, 149, 150
Benvenuti, Leo, III* 10, 53

Bercovici, Conrad, I 190n
Berdjaev, Nikolaj, III** 275
Beresford, Bruce, III** 38, 222, 226, 230
Berger, Christian, III* 183
Berger, John, III* 175
Berger, Ludwig, I 288, 341, 439; II 139
Berger, Mark, III** 195
Bergholz, Olga, III** 266
Bergman, Andrew, III** 103
Bergman, Hjalmar, I 283, 284; II 328
Bergman, Ingmar, I 284, 300; II 115, 146, 148, 149, 278, 312, 322-329; III* 136, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 359, 392; III** 72, 111, 274
Bergman, Ingrid, I 298; II 13, 81, 162, 328; III** 47, 123
Bergmann, Werner, II 232
Bergner, Elisabeth, I 342
Bergström, Kaare, II 233
Berija, Lavrentij, III** 302
Berio, Luciano, III* 387
Berkeley, Busby, I 235; II 99, 100, 102; III* 202; III** 46, 54
Berlanga, Luis García, II 152; III* 221, 223, 224, 227, 229, 230
Berlioz, Hector, I 114, 345
Bernadet, Jean-Claude, III* 478
Bernal, Ishmael, III** 367, 370
Bernanos, Georges, II 318, 322
Bernard, Chris, III* 217
Bernard, Raymond, I 67
Bernardi, Herschel, II 21
Bernaza, L.F., III* 449
Berner, Dieter, III* 183
Bernetel, P., III** 441
Bernhardt, Kurt (Bernhardt, Curtis), I 354; II 51, 79
Bernhardt, Sarah, I 36
Bernstein, Henry, I 36, 126; II 363
Bernstein, Walter, II 21
Berr, Georges, I 86
Berri, Claude, III* 122, 127
Berrigan, Daniel, III* 378, 384
Berry, John, II 20, 21, 25, 26, 27
Berry, Jules, I 113
Berry, Mady, I 95
Bersezio, Vittorio, II 186
Bertei, Adèle, III** 200
Berthels, Theodor, I 296
Berthomieu, André, I 113, 115
Berto, Giuseppe, II 185
Berto, Juliet, III* 109, 129
Bertolucci, Bernardo, III* 9, 12, 28, 30, 31, 44-46, 68, 69, 73, 75, 86; III** 277, 278, 310
Bertolucci, Giuseppe, III* 75, 79
Bertram, Hans, I 360
Bertucelli, Jean-Louis, III* 142
Besier, Rudolf, I 249
Besnard, I 162
Bessie, Alvah, II 19
Bessy, Maurice, I 20
Bettelheim, Bruno, III** 72
Bettetini, Gianfranco, III* 73
Bevilacqua, Alberto, III* 70
Beye Diogaye, Ben, III** 425
Beyer, Frank, III* 330, 332, 334
Beyzaï, Bahram, III** 390
Bhutto, Zulfikar Alí, III** 388
Biafora, Ruben, II 278
Biberman, Herbert J., II 19, 21; III** 29, 30, 31
Bieganski, Wictor, I 451
Bieler, Manfred, III* 330
Biermann, Wolf, III* 329
Bierut, Bolesław, II 217
Biette, Jean-Claude, III* 138
Bigas Luna, José Juan, III* 231
Bigoni, Bruno, III* 80
Bijl, Jacob, III* 190
Billi, Riccardo, II 188
Billon, Pierre, I 115
Binovec, W.T., I 446
Bioy Casares, Adolfo, II 281; III* 393
Bird, Lance, III** 207
Bird, Steward, III** 205
Birkin, Jane, III* 109, 186
Biró, Lajos, I 419
Birri, Fernando, III* 394, 395
Bismarck, Otto von, II 231
Bisset, Jacqueline, III* 103
Bitomsky, Hartmut, III* 164
Bitzer, William, I 146
Bizet, Georges, II 104; III* 25
Bizzarri, Alvaro, III* 179, 373
Bizzarri, Nino, III* 81
Björk, Anita, II 149
Björkman, Stig, III* 246
Björnson, Björnstjerne, I 296
Björnstrand, Gunnar, II 327
Black, Cathal, III* 219

Black, Karen, III** 192
Blackton, J, Stuart, I 29, 147, 251, 423
Blades, Ruben, III** 206
Blaier, Andrei, III* 325
Blain, Gérard, III* 119, 143
Blair, Linda, III** 179
Blanc, Michel, III* 123
Blanchard, André, III** 218
Blanche de l'Aude-là, I 162
Blanche, Francis, III* 122
Blanke, Henry, II 10
Blasetti, Alessandro, I 133, 134, 135; II 152, 158, 164, 175, 176, 189
Blaumer, Steve, III** 120
Blaževič, Olga, I 368
Blier, Bertrand, III* 357
Blisthène, Marcel, I 74, 121
Blixen, Karen, II 338; III** 98
Bloch, Ernst, III* 329
Blok, Aleksandr, II 200
Blom, August, I 277
Blomberg, Erik, II 147
Blue, James, III* 349
Blyth, David, III** 233
Bo, Armando, II 286
Bo Ba Ko, III** 361
Bobrowski, Johannes, III* 333
Bodansky, Jorge, III* 473, 481
Bódy, Gábor, III* 293
Boehm, Sidney, II 66
Boesak, Alan, III** 440
Boese, Carl, I 322, 331, 341, 354
Boetticher, Budd, II 45-46, 68, 110; III** 38, 79
Bogarde, Dirk, II 361
Bogart, Humphrey, II 11, 13, 28, 30, 38, 52, 54, 55, 57, 66, 72, 91; III* 90, 207, 452; III** 24, 71, 146, 148, 172
Bogart, Paul, III** 80
Bogatyrev, Jurij, III** 280
Bogdanovich, Peter, III** 48, 76, 119, 120, 132, 145, 146-148, 151
Boggs, Francis, I 148, 149
Boglić, Mira, III* 304
Bohwim, Knut, III* 252
Boigelot, Jacques, III* 185
Boireau, I 38
Boisset, Yves, III* 120, 143
Bojórquez, Alberto, III* 427-428
Bokarev, G., III** 246
Bokassa, Jean Bedel, III** 432
Bolanos, José, III* 430
Bolesławsky, Richard, I 258, 374, 451
Böll, Heinrich, III* 145, 146, 150, 151, 152, 276, 297
Bollini Cerri, Flaminio, II 277
Bologna, Paolo, III* 80
Bolognini, Mauro, II 179; III* 12, 47, 49
Bolotova, Žauna, III** 267
Bolt, Robert, II 42; III** 233
Bolvary, Geza von, I 351, 448, 449
Bonaparte, Napoleone, I 52, 53, 324, 414; II 345, 375; III* 452
Bondarčuk, Sergej, II 210, 214; III** 240-241, 242, 244, 262, 284, 307
Bondarev, Oleg, III** 253
Bonfanti, Antoine, III* 369, 372
Bonfino, Giancarlo, III* 372
Bongo, Omar, III** 434
Bonnard, Mario, II 189
Bonnardot, Jean-Claude, III** 353
Bonnet, Lucien, III* 450
Boone, Richard, II 46
Boorman, John, III* 200, 203, 219; III** 82, 107, 114-115, 156, 170, 174
Borau, José Luis, III* 229
Borden, Lizzie, III** 199
Borges, Jorge Luis, III* 91, 224, 392, 399; III** 288
Borges, Miguel H., III* 457
Borghesio, Carlo, II 176, 187
Borghi, E., I 465
Borgström, Hilda, I 278, 283
Borisov, III** 235
Borowczyk, Walerian, II 299-303; III* 130, 132, 311, 406
Borowski, Tadeusz, II 367
Borozanov, Boris, II 234
Borris, Clay, III** 220
Borsky, Vladimir, I 446
Borsos, Philip, III** 220
Bortnik, Ada, III* 402
Borzage, Frank, I 143, 151, 201, 212, 229-230, 265; II 79; III** 20
Bosch, Hieronymus, I 295; II 268
Bosco, Giovanni, II 180
Bose, Debaki, III** 372
Bose, Devaki, I 472
Bosé, Lucia, II 180, 352, 353

Bose, Nitin, I 472; III** 372
Bossak, Jerzy, III* 314
Bost, Pierre, I 98; II 115, 125; III* 136
Bosustow, Stephen, II 290
Bosworth, Hobart, I 149
Böszörményi, Géza, III* 296
Botelho, João, III* 238
Bottoms, Timothy, III** 30
Boudrioz, Robert, I 64, 66, 372
Boughedir, Ferid, III** 421
Boulle, Pierre, III* 201
Boulting, Roy, I 439
Bouly, Léon, I 14
Boumedienne, Honari, III** 407, 409
Bourek, Zlatko, II 302
Bourget, Paul, I 374
Bourvil, II 125; III* 122
Bouzid, Nouri, III** 405
Bowie, David, III* 209, 218; III** 52
Bowie, Ronald, III** 232
Boyer, Charles, II 53
Boyle, Peter, III** 75
Bozzetto, Bruno, II 307; III* 78
Brabant, Charles, II 122
Bracho, Julio, I 475; II 283
Bracken, Eddie, II 98
Brackett, Charles, II 92
Bradbury, Ray, III* 102; III** 164
Braga, Sonia, III* 470
Bragaglia, Anton Giulio, I 130, 132
Bragaglia, Carlo Ludovico, II 187
Braginskij, Emil', III** 255
Brahm, John, II 51, 53, 55; III** 177
Brahms, Johannes, I 261
Braine, John, III* 195
Brakhage, Stan, III* 186, 521, 524-527, 529, 543, 545, 546; III** 137, 191
Bral, Jacques, III* 121
Bramble, A.W., I 424
Branca, Antonello, III* 372, 378
Brancati, Vitaliano, II 115, 171, 181; III* 49, 52
Branco, Paulo, III* 237
Brandauer, Klaus Maria, III* 183, 288
Brando, Marlon, II 15, 16, 23, 26, 91, 109, 110; III* 36, 45; III** 38, 84, 90, 105, 119, 134
Brandt, Carsten, III* 256
Brandt, Henry, II 151; III* 174
Brandys, Kazimierz, II 220, 363
Branice, Ligia, III* 132
Brasch, Thomas, III* 164
Brasillach, Robert, I 7, 26, 35, 75, 159, 322, 367, 385
Brasla, Varis, III** 319
Brass, Tinto, III* 64, 70, 73
Brassard, André, III** 213, 218
Brasseur, Pierre, III* 132
Brauer, Jürgen, III* 332
Brault, Michel, III* 351, 352, 353, 355, 357; III** 212, 218
Braun, Harold, II 145
Bravo, Estela, III* 442
Bravo, Sergio, III* 404, 409, 414
Bray, John Randolph, I 29, 251
Brdečka, Jiří, II 297, 298
Brecht, Bertolt, I 272, 334, 352, 353; II 13, 20, 231, 270, 313, 345, 346, 347; III* 27, 34, 46, 72, 135, 148, 151, 152, 165, 171, 180, 332, 459, 474, 480; III** 205, 405
Breer, Robert, II 295
Breien, Anja, III* 252-253, 254
Breillat, Catherine, III* 129
Brel, Jacques, III* 185
Bremer, Lucille, II 100
Brenĕ, Aloiz, III** 319
Brennan, Walter, II 37
Brenner, Richard, III** 216
Brenon, Herbert, I 150, 422, 423
Brenta, Mario, III* 73
Bressane, Julio, III* 463, 468, 469
Bresson, Robert, I 112, 113, 114, 115, 116, 123; II 167, 312, 316-322, 374; III* 84, 99, 112, 118, 137, 139, 141; III** 116, 157, 383
Brest, Martin, III** 63, 77
Breton, André, III* 510
Breznev, Leonid, II 207, 216; III* 141; III** 235, 240, 241, 265, 269, 310
Brice, Fanny, III** 47
Bridges, Alan, III* 210
Bridges, James, III** 38, 52, 167
Bridges, Lloyd, II 20
Brignone, Guido, I 133, 134; II 189
Brik, Lilja, I 382
Brik, Osip, I 400
Britton, Barbara, II 75

Broca, Philippe de, III* 123
Bròcani, Franco, III* 67
Broccoli, Albert, III* 196
Broch, Hermann, II 131
Brocka, Lino, III* 130; III** 365, 367-370
Brogi, Giulio, III* 31
Brom, Ladislas, I 446
Bromhead, A.C., I 417
Bronson, Charles, II 47; III* 66; III** 18, 24, 85, 88, 107, 119, 156
Bronston, Samuel, II 46, 73; III* 222; III** 22
Brontë, Emily, II 341
Brook, Clive, I 423
Brook, Peter, III* 116, 196, 205, 254, 437; III** 390
Brooks, James L., III** 150
Brooks, Louise, I 232, 334
Brooks, Mel, III** 39, 48, 75, 76, 183
Brooks, Richard, II 15, 25, 28, 30-32, 44, 57, 66, 106, 108; III** 21, 32-33, 83, 439
Brouwer, Leo, III* 447
Brower, Otto, II 41
Brown, A., III** 206
Brown, Beth, I 231
Brown, Clarence, I 71, 212, 217-218, 265, 285; II 32
Brown, Jim, III** 86
Browning, Tod, III** 20
Brownlow, Kevin, III* 135, 214
Bruce, Lenny, III** 49, 75
Bruck, Edith, III* 43
Bruckberger, padre, I 114; II 320
Bruckman, Clyde, I 200n
Bruckner, Anton, II 167
Bruckner, Ferdinand, III* 151
Brückner, Jutta, III* 170
Bruegel, Pieter, I 73
Brumberg, Valentina e Zinaida, II 296
Brum do Canto, Jorge, I 455
Brummel, George Bryan, I 371
Brunatto, Paolo, III* 537
Brunatto, Poupée, III* 537
Brunel, Adrian, I 420, 423, 424, 429
Brunev, Vasselin, III* 339
Brunius, John W., I 66, 275, 279, 295
Bruno, Edoardo, III* 69
Brusati, Franco, III* 51, 54, 60, 73
Brustellin, Alf, III* 153
Bruto, Marco Giunio, I 130
Brynner, Yul, II 41; III** 166
Brynych, Zbyněk, II 229; III* 267, 275-276, 278
Brzozowski, Stanislaw, III* 319
Buache, Freddy, III* 177, 178
Buamari, Mohamed, III** 407, 408
Buarque, Chico, III* 462, 480
Büchner, Georg, III* 159; III** 195
Buchowetzki, Dimitri, I 126, 305, 375
Buck, Pearl, I 249
Buckner, Noel, III** 205
Budure, Elen, III* 263
Buffalo Bill (Cody, William Frederick), III** 129
Bugajski, Ryszard, III* 322
Bughedir, Ferid, III** 403
Bui Dinh Hac, III** 358
Bujold, Geneviève, III** 212, 216, 217
Bukov, Emiljan, III** 290
Bukovskij, Vladimir, III** 235
Bukowski, Charles, III* 28
Bulajić, Veljko, II 234; III* 303
Bulgakov, Michail, Afanas'evič, II 181, 366; III* 60, 297
Bull Tuhus, Oddvar, III* 253, 254
Bunin, Ivan, III** 245, 267
Buntar, Jamin, III** 352
Buñuel, Luis, I 20, 76, 199n, 457-458, 476; II 59, 64, 130, 153, 284, 285, 312, 340-345, 374; III* 20, 25, 130, 221, 222, 225, 226, 235, 423, 424, 430, 432, 446, 459, 516; III** 29, 300, 302, 395
Burckner, Clara, III* 168
Burghiba, Habib ibn Alí, III** 403
Burguet, Charles, I 67
Burks, Robert, II 51
Burle, José Carlos, II 273, 274
Burness, Pete, II 290, 291
Burnett, Charles, III** 208
Burns, Archibaldo, III* 425, 430, 433
Burns, George, III** 56, 59
Burroughs, Edgar Rice, III* 211; III** 174
Burstall, Tim, III** 221, 226
Burstyn, Ellen, III** 55, 142, 149
Burton, Richard, III* 50, 194, 206,

306, 431; III** 26, 53
Busteros, Raúl, III* 433
Bustillo Oro, Juan, I 475
Butler, Hugo, II 27, 29-30
Butler, Robert, III** 193
Buttafava, Giovanni, III** 237, 257, 303
Buyens, Frans, III* 188, 363
Buzzanca, Lando, III* 9, 55, 57
Buzzati, Dino, III* 49
Bykov, Leonid, III** 243
Bykov, Rolan, III** 257, 287
Byrne, David, III** 64
Byron, George Gordon, I 371; III* 202
Byrun, John, III** 145

Caan, James, III** 60, 85, 101, 106
Cabadze, Aleksandr, III** 288, 303
Cabanne, Christy, I 195
Cabrera Infante, Guillermo, III* 405, 444; III** 123
Cacoyannis, Michael, III* 258-259, 264
Caesar, Sid, III** 57, 75
Cagney, James, II 11, 38, 66, 93; III** 142
Cahn, Edward L., III** 171
Cahn, Guillermo, III* 409, 413
Cai Chusheng, III** 326
Cain, James, I 135; II 53; III** 81, 126
Caine, Hall, I 422
Caine, Michael, II 90; III* 201
Çaiozzi, Silvio, III* 413
Čajkovskij, Pëtr Il'ič, III* 202; III** 266
Calanchi, Stefano, III* 373
Calderón, José, III* 423
Caldwell, Ben, III** 208
Caldwell, Erskine, III** 195
Calef, Henri, I 119, 121
Călinescu, Paul, II 235
Callager, Clu, III** 87
Calleja, Joseph, II 111
Calmette, André, I 34
Calvino, Italo, II 308
Camerini, Mario, I 133, 134, 135; II 156, 175, 176; III* 52
Cameron, James, III** 169, 171
Cameron, Kent, III** 227
Camino, Jaime, III* 223, 228, 229
Cammell, Donald, III* 197, 209; III** 166
Campana, Dino, III* 74
Campanella, Tommaso, III* 74
Campbell, Eric, I 176
Campogalliani, Carlo, I 130, 134
Cámpora, Héctor, III* 396, 398
Campos, Fernando C., III* 473
Camus, Albert, II 135; III* 15, 72
Camus, Marcel, III* 82, 83
Camus, Mario, III* 223
Canel, Fausto, III* 438, 441, 444
Cankar, Ivan, III* 304
Cannon, Robert, II 290
Cantinflas (Mario Moreno), II 282; III * 431
Canudo, Ricciotto, I 43, 44
Çanzio, Stefano, I 137
Čáp, František, I 446; II 228
Čapek, Karel, III* 279
Capellani, Albert, I 37
Capolicchio, Lino, III** 402
Capone, Al, I 233; II 66
Capote, Truman, II 32
Capovilla, Maurice, III* 461
Capra, Frank, I 143, 201, 243, 249-250, 259, 260, 263, 267; II 13, 82, 83, 84, 97, 239; III** 54, 126, 171, 185, 341
Caprino, Ivo, III* 252
Caprioli, Vittorio, III* 54
Caragiale, Jon Luca, II 235
Carax, Léos, III* 145
Cárdenas, Lázaro, II 281, 282
Cardiff, Jack, III* 209
Cardinale, Claudia, III* 26, 48, 59
Cardona, Rafael jr., III* 430
Çardoso, José, III** 437
Čardynin, Pëtr, I 366, 367, 368
Carewe, Edwin, I 151, 212, 218
Carey, Patrick, III* 219
Carlberg, Hilden, I 290
Carle, Gilles, III** 213, 218, 219
Carlsten, Rune, I 296
Carlisle, Anne, III** 201
Carlsen, Henning, III* 255; III** 441
Carné, Marcel, I 18, 78, 91, 92, 93, 99, 111, 113, 115n, 119, 120, 121; II 115, 120, 121, 125, 139, 142; III* 99
Carneiro, Mario, III* 473
Carney, Art, III** 192
Carol, Martine, II 132

Caron, Leslie, II 103
Carow, Heiner, III* 332, 334
Carpenter, John, III** 86, 146, 169, 181-182, 183, 191
Carpentier, Alejo, III* 412
Carpi, Fabio, II 277; III* 43, 44
Carpita, Paul, III* 362
Carr, Harry, I 206
Carradine, David, III** 52
Carradine, Keith, III** 113, 171
Carré, Michel, I 30, 37
Carrero Blanco, Luis, III* 36
Carrière, Jean-Claude, III* 503
Carrière, Marcel, III* 352
Carroll, Lewis, III* 109
Carruana, Jorge, II 309
Carter, Angela, III* 217
Carter, James Earl, III** 8
Carter, Martin, III* 453
Carter, Peter, III** 215
Carvalho, Otelho de, III* 238
Carvalho, Vladimir, III* 473
Casals, Melchor, III* 448
Casanova, Giacomo, II 332; III* 59, 224
Caserini, Mario, I 128
Casiraghi, Ugo, III* 441
Cassavetes, John, III* 127, 176, 256, 345, 349, 517; III** 25, 55, 56, 57, 61, 87, 101-103, 117, 137
Cassel, Seymour, III** 103
Cassenti, Frank, III* 118, 134
Cassirer, Hugo, III** 440
Castellani, Renato, I 135; II 170, 171, 173-174
Castellano, Franco, III* 77
Castelo-Branco, Humberto de Alençar, III* 463
Castillo, Celso Ad., III** 369
Castle, William, III** 117, 178
Castro, Fidel, III* 347, 367, 442, 445
Caubère, Philippe, III* 134
Cauvin, André, I 463
Cavalcanti, Alberto, I 18, 93, 294, 431, 432, 434, 437, 438; II 142, 276; III* 516
Cavalier, Alain, III* 139
Cavallone, Alberto, III* 64
Cavani, Liliana, III* 47, 337
Cavara, Paolo, III* 64, 65
Cavastani, Frank, III* 378
Çaven, Ingrid, III* 155, 174
Cayatte, André, II 124; III* 143
Cayrol, Jean, II 357; III 113, 115, 117
Cazals, Felipe, III* 425, 428, 430, 433
Čcheidze, Revaz, III** 243, 293, 294, 296
Ceausescu, Nicolae, III* 325
Cèbe, Pol, III* 368
Cecca, Sandro, III* 81
Cecchi, Emilio, I 199n
Cecchi d'Amico, Suso, II 17, 115; III* 10
Çech, Vladimir, III* 437
Čechov, Anton Pavlovič, II 165, 207, 214; III* 28, 177, 325; III** 90, 240, 244, 275, 276, 279, 280, 282
Cedrón, Jorge, III* 397, 400
Cekalski, Eugeniusz, I 453
Cela, Camilo José, III* 228
Celentano, Adriano, III* 57, 77
Celi, Adolfo, II 277
Céline, Louis Ferdinand, II 119; III* 93
Çendrars, Blaise, I 51, 356
Čengič, Bata, III* 304, 306
Centazzo, III* 536
Cerami, Vincenzo, III* 60
Cerchio, Fernando, I 137
Çerdan, Marcel, III* 125
Čerkasov, Nikolaj, II 201, 214
Černenko, Konstantin, III** 282, 301
Černych, Valentin, III** 254
Ceroli, Mario, III* 51
Cervantes, Behn, III** 370
Cervantes, Miguel de, I 335
Cervi, Aldo, III* 38
Cervi, Gino, II 191
Césaire, Aimé, III* 452
Césaire, Jean-Paul, III* 452
Cesare, Caio Giulio, I 130
Chaberski, Emil, I 451
Chabrol, Claude, III* 83, 85, 104, 107, 109-111, 120
Chaffey, Don, III** 104
Chalbaud, Roman, III* 455, 456
Chalerm, Chatri, III** 361
Chambi, Manuel, II 287
Chambi, Victor, II 287
Chamoun, Jean, III** 401
Champion, Jane, III** 228

Chamraev, Ali, III** 313
Chan, Jacky, III** 343
Chanderli, Djamal, III** 406
Chandler, Jeff, II 44
Chandler, Raymond, II 28, 51, 52, 54, 55, 92; III** 79, 127
Chang, Justo, III* 422
Chang Kai-shek, III** 324, 348
Chang Ko Ling, III** 358
Chang Yi, III** 350
Chaplin, Charles, I 171
Chaplin, Charles Spencer, I 17, 33, 40, 42, 84, 107, 142, 143, 151, 157, 169-193, 199, 200, 201, 202, 209, 239, 260, 261, 285, 324, 331, 337, 338, 385, 449, 470; II 13, 20, 69, 94-95, 312; III** 20, 69, 302
Chaplin, Geraldine, III* 109, 226; III** 150
Chaplin, Sidney, I 171, 176
Chapman, Michael, III** 152
Charabrovickij, Daniel, II 208; III** 244
Charby, Jacques, III** 406
Charell, Erich, I 103, 351, 352
Charensol, Georges, I 128, 159, 322, 385
Charisse, Cyd, II 55, 100, 101
Charpentier, Gustave, I 54
Chase, Borden, II 45, 47
Chase, Chevy, III** 77
Chase, James Hadley, III* 320
Chase, Ronald, III** 199
Chaskel, Pedro, III* 404, 409, 410
Chateaubriand, François-René de, I 371
Chateaubriant, Alphonse de, I 64
Chatterjee, Kartic, III** 375
Chatterji, Basu, III** 383
Chauvel, Charles, III** 221
Chavance, Louis, I 118
Chávarri, Jaime, III* 230, 231
Chayefsky, Paddy, II 31, 106, 107; III* 202; III** 59, 91, 167
Chejfič, Josif, I 411; II 204, 207, 208; III** 244, 249, 267, 312, 352
Chelli, Gaetano Carlo, III* 49
Chenal, Pierre, I 78, 91, 92, 135
Cheng, Bugao, III** 340
Chen Huaiai, III** 330, 336
Chen Kaige, III** 338
Chen Long, III** 343
Chen Xihe, III** 329
Chen Yaoqui, III** 350
Cher, III** 148
Chéreau, Patrice, III* 138; III** 396
Chetwind, Lionel, III** 161
Cheung, Alex K.M., III** 347
Chevalier, Maurice, I 241
Chiantaretto, Alberto, III* 79
Chiara, Piero, III* 60
Chiari, Walter, III* 80
Chiarini, Luigi, I 136; II 156, 186
Chiba, Yasushi, II 239
Chiesa, Francesco, III* 179
Chikamatsu, Monzaemon, II 256
Chmielewski, Tadeusz, III* 314
Chochlova, A., I 382
Chodakowski, Andrzej, III* 321
Choe Ik-gyu, III** 353
Choe Un Hui, III** 353
Cholodnaja, Vera, III** 279
Chomette, Henri, I 17, 74, 76, 342
Chomón, Segundo de, I 456
Chopov, Assen, III* 337
Chopra, B.R., III** 376
Chouikh, Mohamed, III** 408
Choux, Jean, I 64, 96
Chow, Raymond, III** 342
Chowdbury, Rafiqul Bari, III** 387
Chrétien, Henri, II 75
Chrétien de Troyes, III* 107
Christensen, Benjamin, I 276, 289, 290, 294-295
Christensen, Carlos H., II 287
Christian-Jaque (Maudet, Christian), I 18, 98, 113, 114, 119, 123; II 125, 187
Christie, Agatha, III** 92
Christie, Julie, III* 401; III** 109
Christopher, John, III** 163
Christophis, Christophoros, III* 265
Chronopulos, Costa, III* 365
Chruščëv, Nikita, II 192, 206, 212, 213, 216, 365; III** 7, 235, 236, 238, 239, 242, 243, 245, 293
Chuaroon, Permpol, III** 361
Chuciev, Marlen, II 208, 212, 213, 217; III** 238, 262, 284, 293, 307
Chudonazarov, Davlatnazar, III** 315
Chung In-sop, III** 357
Chung Jin-woo, III** 356

Churchill, Winston, II 192; III* 207
Chu Yong-son, III** 353
Chu Yuan, III** 343
Chytilová, Věra, III* 270, 271, 278, 359
Ciampi, Yves, II 121
Çianev, Russi, III* 338
Čiaureli, Michail, I 412; II 195; III** 293, 296
Cikan, Miroslav, I 446; II 228
Cilinskij, Gunar, III** 319
Ciment, Michael, III* 353
Cimino, Michael, III** 40, 113, 153-154, 162, 167, 231
Ciombe, Moïse, III* 385
Cirillo di Tessalonica, III* 339
Cirino, Bruno, III* 42
Cissé, Souleymane, III** 420, 422, 427, 428-429
Cistiakov, Aleksandr, I 399
Citti, Sergio, III* 71, 72
Ciulei, Liviu, II 235; III* 323, 325
Cixi, imperatrice cinese, III** 342
Claes, Ernest, I 462
Clair, René, I 16, 18, 21, 40, 61, 65, 67, 75, 76, 78, 79-89, 91, 92, 99, 100, 103, 107, 110, 123, 133n, 134, 141, 189n, 213, 230, 242, 260, 267, 271, 342, 360, 374, 408, 418, 428, 452; II 122, 126; III* 516
Clark, Bob, III** 52, 217
Clark, Larry, III** 208
Clark, Paul, III** 333
Clarke, Arthur C., III** 164
Clarke, Shirley, III* 349, 517; III** 137, 191
Clarke, T.E.B., II 136, 141
Claudel, Paul, III* 236
Claudet, Antoine François I., I 12
Claus, Hugo, III* 189
Clausen, Erik, III* 257
Clausewitz, Karl von, II 16
Clayburgh, Jill, III** 61, 114, 121, 149, 188
Clayton, Jack, II 143; III* 194, 197, 210; III** 105, 177
Clemenceau, Georges, I 64
Clément, René, I 119, 121, 122; II 116, 122; III* 111, 116
Clementis, Vladimír, II 228
Cleopatra, I 130
Clever, Edith, III* 107, 166, 174
Cliff, Jimmy, III* 451
Clifford, Graeme, III** 227
Clift, Montgomery, II 16, 41, 42, 57, 109
Cline, Edward, I 87, 242
Cline, Patsy, III* 52, 106
Cloche, Maurice, I 78
Clouzot, Henri-Georges, I 16, 18, 111, 112, 113, 116, 117, 118; II 119-120, 121
Clucher, E.B. (Barboni, Enzo), III* 64
Cobb, Humphrey, II 16
Cobb, Lee J., III** 90
Coburn, James, II 47
Cocheli, Goderdzi, III** 288, 303
Cocteau, Jean, I 76, 114, 122; II 122, 129, 130, 135, 161, 319, 356; III* 17, 99, 131, 516
Codina, Juan Maria, I 456
Coen, Ethan, III** 192
Coen, Joel, III** 64, 192
Coffee, Essie, III** 228
Cohen, Annette, III* 245
Cohen, Eli, III** 419
Cohen, Larry, III** 180, 181, 193
Cohl, Emile, I 21, 28-29, 251
Cohn, Harry, II 11; III** 12
Cohn-Bendit, Daniel, III** 409
Coissac, Michel, I 15n, 35
Colbert, Claudette, II 11; III** 54
Colchart, Thomas (Coppola, Francis Ford), III** 119
Cole, Lester, II 19
Coleby, A.E., I 422
Colette, Sidonie-Gabrielle, II 125, 132
Coletti, Duilio, II 177
Colin, Philippe, III* 118
Collande, Volker von, I 360, 361, 364, 365
Collin, Frédérique, III** 218-219
Collins, Kathleen, III** 209
Collinson, Peter, III* 203
Collo, Luigi, III* 373
Collodi, Carlo (Lorenzini, Carlo), III* 59
Colombat, Jacques, II 305
Colomo, Fernando, III* 230
Colpi, Henri, II 235; III* 113, 116, 117
Coluche, III* 56, 122
Comden, Betty, II 101, 102, 103

Comencini, Luigi, II 156, 173, 179, 180-182, 187; III* 11, 52, 53, 54, 58, 59, 77; III** 255
Comerford, Joe, III* 219
Comolli, Jean-Louis, III* 134
Companeez, Nina, III* 124
Compson, Betty, I 210, 423
Concio, Lupita, III** 370
Conde, Manuel, III** 365
Confucio, I 47
Cong, Lianwen, III** 337
Conklin, Chester, I 169, 201
Connelly, Marc, I 213, 236, 239
Connery, Sean, III** 165
Conrad, Joseph, I 94, 268, 430; II 31, 139, 336, 364; III* 212, 313; III** 134, 135, 171
Constantine, Eddie, III* 91
Conte, Richard, II 21
Conti, Haroldo, III* 400
Contreiras, Anibal, I 455
Contreras Torres, Miguel, I 475
Conway, Jack, I 149, 151, 212, 235
Coogan, Jackie, I 184
Cook, I 13
Cook, Clyde, I 201
Cook, Fielder, II 106
Cooper, Gary, I 230; II 11, 38, 39, 46, 48, 49, 52; III** 31
Cooper, George A., I 423
Cooper, Gladys, I 422
Cooper, James Fenimore, III** 34
Cooper, Merian C., I 216, 432; II 113
Cooper, Stuart, III** 217
Cooper, Tom, III* 219
Copeau, Jacques, I 104
Coppée, François, I 36, 67
Coppola, Francis Ford, III* 163, 219; III** 47, 81, 82, 119, 121, 123, 131-136, 144, 146, 155, 160, 161, 163, 173, 188, 191, 231
Coquetin, I 38
Corbucci, Sergio, II 187
Cordido, Enver, III* 455
Corkidi, Rafael, III* 431
Corman, Roger, II 108; III** 41, 50, 64, 82, 118, 119-121, 131, 141, 147, 165, 168, 178, 184, 190, 197, 229, 366
Corneau, Alain, III* 121
Corneille, Pierre, III* 151, 152
Cornejo, Luis, III* 404
Cornelius, Henry, II 141
Corr, Eugene, III** 197, 206
Correa, José, III** 436
Correa, Luis, III* 455
Correia, Rogério, III* 477
Corrieri, Sergio, III* 445
Corrigan, Lloyd, I 258
Cortázar, Julio, III* 224, 393
Cortázar, Octavio, III* 436, 440, 445, 448
Cortés, Alberto, III* 433
Cortes, Joaquin, III* 456
Cortese, Valentina, III* 103
Corthis, Andrée, I 46
Corti, Axel, III* 184
Cosby, Bill, III** 75
Coscarelli, Don, III** 180
Cosmatos, George Pan, III** 156
Costa, Piero, II 154
Costadès, Diagne (Costa, Diagne), III** 431
Costa-Gavras, Costantin, III* 142, 143, 259, 403; III** 110, 151, 158
Costello, Lou (in Italia Pinotto), II 98; III** 78
Costello, Maurice, I 147
Cottafavi, Vittorio, II 189, 190
Cotten, Joseph, III* 60
Cotto, Alejandro, III* 423
Coulibaly, Sega, III** 427
Cournot, Michel, III* 138
Courrière, Yves, III* 383
Courtenay, Tom, III* 195
Cousteau, Jacques-Yves, III* 112
Coutant, André, III* 355
Coutinho, Eduardo, III* 462, 481
Covacévic, Alvaro, III* 404
Cowan, Tim, III** 227
Coward, Noel, I 238, 248, 439, 441; II 136, 137, 138
Cowie, Peter, III* 188
Cowl, Darry, III* 122
Cox, Alex, III** 195, 196
Cox, Paul, III** 227
Cozarinsky, Edgardo, III* 399
Crain, William, III** 186
Crane, Stephen, II 58; III* 137
Craven, Wes, III** 180, 181
Cravenne, Marcel, I 122
Craveri, Mario, II 191; III* 420
Crawford, Joan, I 218; II 10, 13, 53, 70, 79; III** 146, 150
Cregar, Laird, II 53

Crichton, Charles, I 438; II 141, 142
Crichton, Michael, III** 23, 166
Cristaldi, Franco, III* 9
Croccolo, Carlo, II 188
Crombie, Donald, III** 227
Cromwell, John, I 141, 143, 243, 247, 265; II 55, 56, 67, 107; III** 21
Cromwell, Oliver, I 419
Cronenberg, David, III** 182-183, 217
Crosby, Bing, II 98
Crosland, Alan, I 142, 193, 221, 222
Cruise, Tom, III** 133, 152
Crumb, Robert, II 293
Crump, Paul, III* 347
Cruze, James, I 151, 201, 207, 211-213, 239
Crystal, Billy, III** 77
Cserépy, Arsén von, I 306
Csontváry, Tivadar, III* 292
Čuchraj, Grigorij, II 208, 209, 210; III** 241, 258-259
Čuchraj, Pavel, III** 258
Cui Xiaoqin, III** 339
Cui Wei, III** 330
Cukor, George, I 235, 236, 243, 258, 265, 439; II 10, 51, 53, 77, 79, 83, 85, 86-88, 104; III** 21, 47, 63, 150
Culp, Robert, II 110
Cummings, Irving, I 212, 218, 258, 265
Cunha Telles, António, III* 233, 234
Cuny, Alain, III* 412
Cuny, Louis, I 112
Čurikova, Inna, III** 248, 251, 267
Curtis, Dan, III** 180
Curtis, David, III* 517, 540
Curtis, Tony, II 142
Curtiz, Michael, I 236, 257, 449; II 11, 13, 20, 51, 53, 54, 76, 79
Cusak, Cyril, III* 219
Cushing, Peter, II 143
Cutts, Graham, I 423
Cybulski, Zbigniew, II 365, 367; III* 240
Czakala, Ryszard, III* 318
Czinner, Paul, I 324, 331, 341, 347, 418
Czinski, Kazímierz, I 451
Czkala, Ryszard, II 300

Dabadie, Jean-Loup, III* 126
Da Campo, Gianni, III* 71, 72
D'Agostini, Paolo, III* 321
Dagover, Lil, I 313, 342
Daisuke Ito, II 260
Dahl, Gustavo, III* 457, 464, 473, 481
Dahlbeck, Eva, II 149, 327
Dahlin, Ture, I 281
Daiei, II 253
Daisne, John, III* 187
Dalen, Zale, III** 216, 219
Dalí, Salvador, I 76, 458; III* 516
Dalida, III** 396
Dalio, Marcel, I 108; II 13
Dalla Chiesa, Carlo Alberto, III* 38
Dallesandro, Joe, III* 131; III** 138
Daly, Tom, III* 351
Damardji, Djafar, III** 408
D'Ambra, Lucio, I 130, 131
Damiani, Damiano, III* 14, 64, 66
Damiano, Gerald, III** 187
Damianos, Alexis, III* 260
Damicelli, Mario, I 137
Damle, Vishnu Govind, III** 372
Danelija, Georgij, II 211; III** 238, 255, 256, 257, 266, 278, 293
Daneliuc, Mircea, III* 327, 328
Daney, Serge, III** 345, 363
Daniel, Julij, III** 235
Daniels, Bebe, I 199
Danielsson, Tage, III* 245
D'Anna, Claude, III** 403
D'Annunzio, Gabriele, I 49, 126, 129, 130; II 181
D'Annunzio, Gabriellino, I 132
Dansereau, Fernand, III* 354
Dansereau, Mireille, III** 219
Dante, Joe, III** 119, 165, 184, 193
Danton, Georges-Jacques, I 305; II 369
Daquin, Louis, I 113, 115; II 124, 235
Dárday, István, III* 287
Darrieux, Danielle, II 132, 361
Darvas, Lili, III* 284
Dasgupta, Buddhadeb, III** 382
Dash, Julie, III** 208
Da Silva, Howard, II 21
Dassin, Jules, II 18, 20, 25, 28, 29, 30, 51, 66; III* 116; III** 144
Daudet, Alphonse, I 62, 308
Dave Clark Five, The, III** 114
Daves, Delmer, II 44, 47-48, 54, 82; III** 37
Davidson, Boaz, III** 419
Davidson, Gordon, III* 378
Davies, Joseph E., II 20
Davies, Brian, III** 221
Davies, Marvin, III** 13
Davies, Terence, III* 215
D'Avino, Carmen, II 295
Davis, Angela, III** 208, 437
Davis, Bette, I 247; II 10, 13, 70, 79, 88, 90; III* 60
Davis, Desmond, III* 208
Davis, Ossie, III** 30, 35, 158, 439
Davis, Robin, III* 121
Davoli, Ninetto, III* 21
Dawson, Anthony M. (Margheriti, Antonio), III* 65
Day, Doris, II 11, 96; III** 57
Day, Will, I 417
Dayan, Nissim, III** 419
Daye, Pierre, I 91
Dazai, Osamu, II 247; III* 512
De Amicis, Edmondo, II 212; III* 59
Dean, Basil, I 420, 424, 426, 429, 436
Dean, James, II 23, 26, 72, 109; III** 93, 119, 120, 145
Dearden, Basil, I 438; II 142; III* 208
De Bernardi, Piero, III* 10, 53
De Bernardi, Tonino, III* 536, 537
De Bosio, Gianfranco, III* 12, 71, 72
Debray, Régis, III* 388, 408, 412
Debussy, Claude, III* 201
De Chirico, Giorgio, III* 356
Decoin, Henri, I 113, 115
De Concini, Ennio, II 190
Deed, André, I 38
De Ferrante, L., I 137
De Filippo, Eduardo, II 186, 187; III* 78
De Fuentes, Fernando, I 475
Degand, Claude, III** 15
De Gasperi, Alcide, III* 40
De Gaulle, Charles, III* 87, 141; III** 423
Degelin, Emile, II 150; III* 185
De Grasse, Joseph, I 78, 195
De Gregorio, Eduardo, III* 237
De Havilland, Olivia, II 70
Dehlavi, Jamil, III** 388
Deighton, Len, III* 201; III** 105
Deitch, Donna, III* 379; III** 197
Deitch, Gene, II 292
De Jong, Ate, III* 190
Dekeukeleire, Charles, I 373, 460, 461, 462, 464; II 150
de Kock, Paul, I 28
De Kuiper, Eric, III* 190
De la Barra, Leonardo, III* 410
De la Cerda, Clemente, III* 456
De la Madrid, Miguel, III* 433
Delaney, Shelagh, III* 196, 213
Delano, Jack, II 286
Delannoy, Jean, I 113, 114, 122; II 123; III* 99
De la Parra, Pim, III* 189, 452
De la Riva, Juan, III* 433
De la Texera, Diego, III* 423, 451
De la Torre, Raul, III* 400, 401, 402
De Laurentiis, Dino, III* 9, 92; III** 17, 36, 104, 111, 129, 154, 172, 182, 185, 233, 240
Delavigne, Casimir, I 36
Del Carril, Hugo, II 280
Deledda, Grazia, I 131
Del Fra, Lino, III* 69, 363
Delić, Stipe, III* 306
De Liguoro, Giuseppe, I 130
De Lillo, Antonietta, III* 81
Delluc, Louis, I 18, 43, 44-46, 49, 56, 59, 60, 76n, 89, 94, 129, 159, 161, 170, 177, 179, 372, 374; III* 346
Del Monte, Peter, III* 73, 74
Delmude, Brian, III** 216
Delon, Alain, III* 49, 111, 120, 123, 126
Delorme, Danièle, III* 122, 140
Del Rio, Dolores, I 475; II 282, 283
Del Ruth, Roy, I 235
De Luise, Dom, III** 75
Delvaux, André, III* 186-187
Demare, Lucas, I 474; II 279, 280, 281
De Martino, Ernesto, III* 15
Demeny, Georges, I 14, 15n

Demes, József, II 303
Demian, Josif, III* 328
Demicheli, Tullio, II 281
De Mille, Cecil B., I 37, 42, 59, 152, 163-166, 273, 301, 410; II 11, 77-78
Demme, Jonathan, III** 64, 119, 192, 193, 195
Demy, Jacques, III* 83, 113, 115-118
Deneuve, Catherine, III** 116
Deng Xiaoping, III** 335, 337
Deng Yimin, III** 335
De Niro, Robert, III* 46; III** 48, 80, 121, 142, 143, 144, 152, 153, 188
Dennis, Sandy, III** 59, 99, 174
De Palma, Brian, II 376; III** 51, 83, 121, 141, 146, 158, 180, 182, 187-189
Dépardieu, Gérard, III* 27, 46, 122, 176
Depardon, Raymond, III* 358
De Pedro, Manuel, III* 455
De Putti, Lya, I 324, 339, 346
Der, András, III* 287
Deray, Jacques, III* 120
Derbenev, Vadim, II 212; III** 309
Derek, Bo, III** 66
Deren, Maya, III* 521, 522
Dern, Bruce, III** 125
De Robertis, Francesco, I 136, 137; II 156, 177
Déry, Tibor, III* 280, 284
Desai, Manhoman, III** 373
De Santis, Giuseppe, I 135n; II 156, 157, 158, 165, 168-170, 176; III* 12; III** 375
Descartes, René, I 16
Deschamps, Bernard, I 95
De Seta, Vittorio, III* 12, 39, 41-42, 43, 359
Desfontaines, Henri, I 37
De Sica, Vittorio, I 135; II 156, 163-164, 166, 171, 173, 175, 179, 187; III* 11, 58, 189, 234; III** 395, 414
Deslaw, Eugène, I 77, 342
De Sousa, Ernesto, III* 233
d'Esparbès, I 52
Deswarte, Benie, III* 382
De Toth, André, II 75
Deutsch, Erik, III* 330
Deutsch, Ernst, I 337
Deville, Michel, II 127; III* 120, 124
Devillers, Philippe, III* 383
Devinish, Ross, III** 440
Dewaere, Patrick, III* 121
De Winter, Léon, III* 191
De Witt, Tom, III** 550
Dhamo, Kristaq, II 234
Dharmaraj, Rabindra, III** 382
Diamand, Frank, III* 423
Diamant-Berger, Henri, I 67
Diamante, Julio, III* 223
Dia-Mokouri, Urbain, III** 432
Diamond, I.A.L., II 83, 92, 94
Díaz, Jesús, III* 423, 447, 448, 451
Díaz, Porfirio, II 343
Díaz, Rolando, III* 448
Díaz Ordas, Gustavo, III* 425
Diaz-Abaya, Marilou, III** 370
Díaz Torres, D., III* 442
Di Carlo, Carlo, III* 75
Dick, Philip K., III** 172
Dick, Vivienne, III** 200
Dickens, Charles, I 296, 422, 442; II 308; III** 177
Dickinson, Thorold, I 439; II 142; III** 418
Diderot, Denis, II 320; III* 107
Diego, Costante, III* 448
Diegues, Carlos, III* 86, 457, 458, 462, 464, 469, 470-471, 481
Dienta, Kalifa, III** 427
Dies, Martin, II 18
Dieterle, William, I 271; II 41, 79, III** 21
Dietrich, Marlene, I 96, 211, 232, 350; II 56n, 79
Dieudonné, Albert, I 104
Diggle, Lynton, III** 232
Dikongue Pipa, Jean-Pierre, III** 433
Dillon, Jack, I 195
Dillon, Matt, III** 133
Dimitrov, Georgi, II 234; III* 336
Dimitrov, Stefan, III* 338
Dimitrova, Blaga, III* 337
Dinar, Baruch, III** 418
Dindo, Richard, III* 182, 381
Dinesen, Robert, I 277
Ding Shangyi, III** 350
Dinner, Michael, III** 63
Dinov, Todor, II 303; III* 335, 336
Diop, Birago, III** 422
Diop, Mustapha, III** 432
Diop, Ousmane Sosé, III** 422
Diop Mambety, Djibril, III** 424
Di Palma, Carlo, II 355; III* 46
Dirie, Idriss Hassan, III** 402
Disney, Walt, I 27, 30, 137, 143, 251, 252, 253-256, 259, 260, 261, 265, 360, 432; II 289, 290, 291, 293, 308; III** 170, 176, 185
Ditvoorst, Adriaan, III* 189
Diulgerov, Georgi, III* 338, 339
Divine, III** 186, 194, 195
Dixon, Thomas, I 154
Djajakusuma, Djadung, III** 363
Djebbar, Assia, III** 409
Djim Kola, Mamadou, III** 430
Djordević, Puriša, III* 301n
Dmytryk, Edward, II 15, 16, 19, 20, 25, 27, 28, 30, 33, 51, 52, 56, 108; III** 21
Döblin, Alfred, III* 155, 157
Dobroljubov, Nikolaj, III** 280
Doctorow, Edgar, III** 91, 111
Doderer, Heimito von, II 131
Doffini, Giovanni, III* 180
Dogliani, III* 536
Dohney, Salah, III** 398
Doillon, Dominique, III* 140
Doillon, Jacques, II 360; III* 139-140, 144
Dolin, Boris, I 413; II 198
Doller, Michail, I 399, 413, 414
Domaradzki, Jerzy, III* 322
Domeneghini, Anton Gino, II 307
Dominguez, Franklin, III* 450
Donaldson, Roger, III** 233
Donati, Sergio, III* 29
Donen, Stanley, II 76, 100, 101, 102, 103, 105; III** 47, 49, 53-54, 55, 58, 169, 332
Dong, Pierre-Marie, III** 434
Dong Kena, III** 330
Doniol-Valcroze, Jacques, III* 81, 111
Donner, Clive, III* 197; III** 71, 105
Donner, Jörn, II 147; III* 239, 240, 246, 247, 249
Donner, Richard, III** 106, 180
Donoso, José, III* 429
Donskoj, Mark, I 412, 413, 415, 416; II 24, 168, 194, 196, 204-205; III** 244, 268, 276, 289, 290, 304, 309, 377
Dor, Milan, III* 183
Dore, Mary, III** 205
Dorelli, Johnny, III* 57
Doria, Alejandro, III* 400, 402
Doria, Luciano, I 130
Dorjipalam, R., III** 352
Dornheim, Robert, III* 183
Doronina, Tat'jana, III** 253
Dörrie, Doris, III* 171
Dostoevskij, Fëdor Michailovič, I 211, 313, 367, 374, 412; II 125, 207, 214, 318, 319, 322, 368; III* 15, 133, 251, 299; III** 157, 245, 275
Dotan, Shimon, III** 419
Douglas, Bill, III* 214
Douglas, Gordon, II 47, 75; III** 23, 24, 84, 146, 152
Douglas, John, III** 139
Douglas, Kirk, II 11, 38, 49, 52, 54, 90, 110; III** 37, 98
Douglas, Melvyn, III** 26
Douglas, Michael, III** 16, 170
Doukas, Bill, III** 196
Dovlatjan, Frunze, III** 304
Dovniković, Borivoj, II 301
Dovženko, Aleksandr Petrovič, I 378, 379, 401-402, 413, 414; II 24, 194, 198, 199-200, 205; III** 205, 258, 261, 271, 289, 290, 304, 307, 326, 377
Dowd, Nancy, III* 245
Doyle, Arthur Conan, I 422
Dózsa, György, III* 289
Drach, Michel, III* 137
Drăgan, Mircea, II 235; III* 325, 326
Dragic, Nedeljko, II 302
Dragoti, Stan, III** 36, 186
Dranem, Ménard Armand, I 38
Draskovič, Boro, III* 304
Dreiser, Theodore, II 42, 337
Dressler, Marie, I 173
Dréville, Jean, I 95, 113, 115; II 147
Drew, Robert, III* 346, 347
Dreyer, Carl Theodor, I 269, 274, 276, 277, 288-294, 296, 324, 409; II 146, 247, 311, 312-315; III* 84, 235
Dreyfuss, Richard, III** 57, 60, 80, 176, 217
Drha, Vladimir, III* 278

Driest, Burkhard, III* 172
Drieu La Rochelle, Pierre, III* 112
Driver, Sara, III** 200
Družinina, Svetlana, III** 268
Duarte, Anselmo, II 278
Duarte, Arthur, I 455
Duarte de Carvalho, Rui, III** 436
Dubček, Alexander, III* 277
Duboscq, Jules, I 12
Duchamp, Marcel, III* 516, 541
Ducos du Hauron, Louis-Arthur, I 13
Dudow, Slatan T., I 344, 348, 352, 353, 443; II 231, 232
Dufaux, Georges, III* 351
Dufayel, I 23
Dufilho, Jacques, III* 122
Dugowson, Maurice, III** 219
Duigan, John, III** 227
Dulac, Germaine, I 18, 45, 55-60, 76, 351, 372
Dullea, Keir, II 375; III** 23
Dulles, John Foster, II 286
Dumas, Alexandre (padre), I 148, 371
Dumas, Alexandre (figlio), III* 49
Dumont, Henry, I 13
Dumont, René, III* 445
Dunant, Henri, I 123
Dunaway, Faye, III** 93, 122, 149, 150
Duncan, Isadora, III* 198, 201
Dunkers, Ol'gert, III** 319
Dunlop, Jan, III** 220
Dunn, Nell, II 351
Dunning, George, II 293, 306
Duparc, Henri, III** 425, 426
Dupont, Ewald Andreas, I 187, 303, 314, 331, 336-340, 346, 352, 424, 425
Dupuy, Benjamin, III* 450
Dupuy-Mazuel, Henry, I 104
Duran, Ciro, III 418
Durand, Jean, I 38
Duran Duran, III** 230
Duras, Marguerite, II 123, 357; III** 88, 113, 116, 118, 161, 196, 235; III** 337
Durbin, Deanna, II 11
Dürer, Albrecht, I 295, 315
Dürrenmatt, Friedrich, II 151; III* 324
Duse, Eleonora, I 131
Dutt, Guru, III** 374
Dutta, Subhash, III** 387
Duvalier, François, III* 449
Duvalier, Jean-Claude, III* 449
Duvall, Robert, III** 38, 80, 135, 151
Duvivier, Julien, I 96, 99-103, 110, 122, 271; II 13, 97, 120, 125, 126, 191
Dvorak, Ann, I 233
Dwan, Allan, I 151, 195, 196; II 33, 39; III** 20-21, 147
Dwoskin, Steve, III** 539
Dychovicnyj, Ivan, III** 287
Dyer, Charles, III** 53
Dylan, Bob, III* 348; III** 50, 52
Dzigan, Efim, I 405, 406; III** 311
Džordžadze, Nana, III** 288, 303

Eastman, George, I 13, 231
Eastwood, Clint, II 110; III* 63; III** 18, 39, 47, 84, 86, 87, 88-89, 152, 156
Écaré, Désiré, III** 420, 425-427
Eceiza, Antonio, III* 224
Echeverría, Luis, III* 427, 432
Echeverría, Rodolfo, III* 427
Edgren, Gustav, I 296, 299
Edison, Thomas Alva, I 13, 14, 139, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 257; III* 530
Edwall, Allan, III* 246
Edwards, Blake, II 83, 97, 98, 106, 108; III* 219; III** 37, 54, 55, 57, 58, 60, 64-66, 75, 98, 151
Edwards, Henry, I 201, 423
Effel, Jean, II 298
Effendi, Basuki, III** 363
Efner, Abraham, III** 419
Efros, Anatolij, III** 267, 268
Eggeling, Viking, I 343, 348; II 295
Eggert, Konstantin, I 407
Egleson, Jan, III** 195, 206
Eguino, Antonio, III* 421
Ehmck, Gustav, III* 146
Eichberg, Richard, I 341, 349, 424
Einarson, Eldar, III* 253
Einarson, Oddvar, III* 254
Einstein, Albert, III* 210
Eisenhower, Dwight D., II 8; III** 8, 129
Eisenschitz, B., II 190
Eisler, Hanns, II 346
Eisymont, Victor, I 413; II 194, 196
Ejzenštejn, Sergej M., I 142, 358, 369, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 385-386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 402n, 411, 432, 470, 475; II 194, 198, 200-202, 261, 283, 335, 358; III* 23, 84, 93, 459, 516; III** 240, 242, 258, 271, 311, 315, 331
Ekblad, Stina, III* 244
Ekk, Nikolaj, I 231, 408, 409, 410, 415; II 226
Ekman, Gösta, I 298
Ekman, Hasse, I 300; II 149
Elambert, Paulette, I 95
Elek, Judit, III* 287, 294, 295, 359
Elgar, Edward, III* 201
Elias, Francisco, I 457
Eliot, Thomas Stearns, III* 526
Elisabetta II d'Inghilterra, III* 202
Ellington, Duke, I 77
El Maanouni, Ahmed, III** 411
Elsesser, Charles, III* 408
Elter, Marco, I 134
Elton, Arthur, I 433
Eluard, Paul, III* 355
Elvey, Maurice, I 423, 424, 425, 439
Ember, Judit, III* 287, 296
Emerson, John, I 195, 196, 202
Emmer, Luciano, I 137; II 152, 164, 174, 179
Emmerich, Klaus, III* 183
Ende, Michael, III* 173
Endfield, Cyril, II 20, 27
Engdahl, Carl, I 277-278
Engel, Morris, III* 345
Engels, Friedrich, III* 151
Enrico IV d'Inghilterra, II 339
Enrico V d'Inghilterra, II 339
Enrico VIII d'Inghilterra, I 305, 427
Enrico, Robert, III* 119, 137
Enright, Ray, I 235
Epremian, Pia, III* 538
Epstein, Jean, I 18, 43, 51, 53, 58, 60-63, 64, 75, 76, 113, 120, 274, 342, 369, 372; III* 344
Epstein, John, II 21
Epstein, Julius, II 21
Epstein, Marie, I 95
Eraclito, I 47
Erastoff, Edith, I 279
Erchov, Michail, III** 242
Erdöss, Pál, III* 294
Erenburg, Il'ja, II 207; III 276
Eríce Aras, Victor, III* 228, 231
Erksan, Metin, III** 413
Erlanger, Abraham, I 143, 144
Ermans, Marcel, I 427
Ermler, Friedrich, I 405; II 194, 196, 214, 215; III** 245, 311
Eronico, Egidio, III* 80
Ertugrul, Mushin, III** 413
Escalón, Guillermo, III* 423
Eschilo, I 47
Escorel, Eduardo, III* 461, 470
Escorel, Lauro, III* 477
Escrivá, Vicente, III* 227
Esenin, Sergej, II 200; III** 266
Esopo, I 251
Essex, David, III* 212
Estella, Ramon, III** 365
Esteva, Jacinto, III* 225
Estevez, Emilio, III** 133
Estrada, José, III* 429
Esway, Alexandre, I 119
Etievant, I 53
Euripide, II 313
Eustache, Jean, III* 118, 139, 140, 144
Everett, Rupert, III* 213
Evtušenko, Evgenij, III** 268
Export, Valie, III* 183
Eyre, Richard, III* 217

Fábri, Zoltán, II 226; III* 280, 281
Fabrizi, Aldo, II 173, 188
Faccini, Luigi, III* 73
Fadeev, Aleksandr, II 197
Faenza, Roberto, III* 69
Fahmi, Ashraf, III** 397
Faiman, Peter, III** 230
Fairbanks, Douglas, I 143, 157, 194-196, 201, 218; II 203
Fairuz, III** 400
Fajardo, Jorge, III* 410
Fajncimmer, Aleksandr M., III** 319
Falconetti, Renée, I 292
Faliz, Javaid, III ** 388
Falk, Feliks, III* 317, 323
Falk, Peter, III** 57, 103
Fanck, Arnold, I 334, 340, 357
Fandiño, Roberto, III* 441, 444
Fanfulla, II 188
Fanon, Frantz, III* 396, 453, 474;

III** 323, 406
Faraldo, Claude, III* 122
Farassino, Alberto, III* 96; III** 356
Faria, Miguel jr., III* 449
Farias, Arnaldo, II 273
Farias, Roberto, II 275; III* 458, 467
Farid, Samir, III** 397
Farina, Felice, III* 80
Farkas, Thomas, III* 461
Farmanara, Bahman, III** 390
Farmer, Frances, III** 150
Farokhzad, Farukh, III** 389
Farri, Pier, III* 539
Farrow, John, II 55
Farrow, Mia, III** 117, 178
Faruk, re d'Egitto, III** 391, 396
Fassbinder, Rainer Werner, III* 86, 130, 153, 154-158, 160, 182, 184, 256; III** 367
Fatehlal, Syed, III** 372
Faulkner, William, II 81, 105, 312; III* 197; III** 25
Faurez, Jean, I 121
Faustman, Hampe, I 298, 299; II 149
Favio, Leonardo, III* 395-396, 399, 400
Fawcett, Farrah, III** 150
Faye, Alice, III** 142
Faye, Safi, III** 425
Fazenda, Louise, I 169
Federico II di Prussia, detto il Grande, I 356
Federico Guglielmo I di Prussia, I 356
Fedosceva, Lydia, III** 264
Fehér, Friedrich, I 309, 310, 341, 349, 425, 428, 429
Fehér, Imre, II 226
Fehmiu, Bekim, III* 278
Feiffer, Jules, III** 56, 57, 70, 130
Fejos, Paul, I 257, 361, 449, 450
Feldman, Marty, III** 75-76
Feldman, Simon, III* 394
Felix, Maria, II 282
Fellini, Federico, II 159, 163, 164, 171, 181, 183-184, 188, 261, 329-335; III* 7, 8, 9, 13, 16, 72, 73, 140; III** 49, 51, 136, 273
Fenelon, Moacyr, II 273, 275
Feo, Ivan, III* 454
Féret, René, III* 119, 134
Ferhati, Jiliali, III** 410
Fermi, Enrico, II 112
Fernandel, II 191; III* 122
Fernández, Emilio, I 475, 476; II 282-283, 286, 339
Fernandez, Gregorio, III** 365
Fernán Gomez, Fernando, III* 229, 231
Ferno, John, II 347; III* 188
Ferrara, Abel, III** 193
Ferrara, Giuseppe, III* 38
Ferrari, Alain, III** 434
Ferraro, Renato, III* 373
Ferreol, Andrea, III* 26
Ferreri, Marco, II 153; III* 9, 10, 13, 14, 25-28, 29, 57, 73, 79, 130, 221, 222; III** 36
Ferrero, III* 536
Ferreyra, José A., I 474
Ferri Pisani, I 144, 159
Ferris, Kostas, III* 265
Ferro, Marc, III* 133
Ferroni, Giorgio, I 137; II 176
Festa Campanile, Pasquale, III* 61
Feuchtwanger, Lion, II 232-233
Feuillade, Louis, I 37, 79; III* 108, 119
Feyder, Jacques, I 16, 18, 48, 64, 67-74, 89, 91, 92, 99, 103, 110, 113, 121, 242, 274, 335, 373, 418, 426, 446
Fiedler, Leslie, II 43, 45, 376; III** 71, 111, 184
Field, Connie, III** 205
Field, Sally, III** 26, 97, 150
Fielding, Henry, III* 194
Fields, W.C., I 87, 240, 241; II 99; III** 146
Figueroa, Gabriel, I 475; II 283, 285
Figueroa, Luis, II 287; III* 417
Fina, Giuseppe, III* 12
Finch, Peter, III** 230
Finney, Albert, III* 194, 197, 207; III** 53, 108
Fiorani, Mario, III* 463
Firdusi, III** 315
Firestone, Cinda, III* 379
Firk, Michèle, III* 438
Firth, Michael, III** 232
Fischenkoesen, Hans, I 360
Fischer, Gunnar, II 326
Fischerman, Alberto, III* 396, 402
Fischinger, Oskar, I 261, 344, 345, 433; II 295
Fisher, Bud, I 251
Fisher, Terence, II 142, 143
Fitzgerald, Francis Scott, II 25, 40, 105; III** 145
Fitzmaurice, George, I 207, 235
Flaherty, Robert, I 143, 211, 212, 214-216, 222, 223, 264, 328, 418, 420, 428, 430, 431, 434; III* 12, 42, 219, 304, 342, 343-344, 346, 353
Flaiano, Ennio, II 17, 122, 184, 185, 328
Flammarion, Camille, I 54
Flaubert, Gustave, II 135
Fleischer, Dave, I 252
Fleischer, Max, I 251
Fleischer, Richard, II 15, 30, 47-48, 77; III* 450; III** 23, 24, 47, 85, 163, 167
Fleischmann, Eduardo, II 286; III* 421
Fleischmann, George, III* 219
Fleischmann, Peter, III* 146, 171, 180
Fleitas, Miguel, III* 447
Fleming, Victor, I 196, 212, 218, 258, 261, 273
Flemyng, Gordon, III** 86
Fletcher, Bob, III** 436
Fletcher, John, III* 192
Flood, James, I 219
Flores, Carlos, III* 413
Flynn, Errol, II 38; III** 230
Flynn, John, III ** 158
Fogazzaro, Antonio, II 186
Fogel', Vladimir, I 382
Földes, Peter, II 295
Foley, James, III** 83
Fonda, Henry, II 11, 64, 90; III* 347; III** 37, 84, 90
Fonda, Jane, II 42; III* 95, 347, 378; III** 55, 97, 100, 101
Fonda, Peter, III** 39, 41, 119, 120, 192
Fondato, Marcello, III* 53
Fong, Allen (Fong Yuk Ping), III** 347
Fons, Angelino, III* 223
Fons, Jorge, III* 429
Fonseca e Costa, José, III* 234
Fonss, Olaf, I 277
Fontaine, Joan, II 132
Fontane, Theodor, III* 156, 157
Fonteney, Catherine, I 100
Fontoura, Carlos, III* 462
Foote, Horton, III** 150
Forbes, Bryan, III* 194; III** 105
Forcier, André, III** 218
Ford, Aleksander, I 452; II 217-218, 222; III* 309, 314
Ford, Glenn, II 31, 52
Ford, Harrison, III** 172, 231
Ford, John, III* 50
Ford, John, I 98, 141, 143, 212, 224, 228, 229, 243-246, 259, 260, 262, 267, 272, 273, 319, 415, 425, 437; II 11, 13, 22, 24, 33, 34-36, 38, 41, 84, 110; III* 199, 209, 242; III** 20, 32, 111, 147
Forde, Walter, I 425, 426
Foreman, Carl, II 20, 42, 108
Foreman, Richard, III** 199
Forlanini, Carlo, II 180
Forman, Miloš, II 213; III* 86, 271, 273-274, 278, 359; III** 48, 62, 110, 111, 112, 129, 151, 154
Forsberg, Lars, III* 241, 246
Forst, Willi, I 359, 447, 448; III* 184
Forster, Edward Morgan, III* 201; III** 110
Forsyth, Bill, III* 213
Fortini, Franco, II 157, 173, 184; III* 151, 152, 363
Fosco, Piero (Pastrone, Giovanni), I 128, 305
Fosse, Bob, III** 48-49, 75
Foster, Norman, II 52
Foucault, Michel, III* 95, 135
Fournier, Claude, III* 352
Fowles, John, II 17; III* 198; III** 22
Fowley, Chick, II 277
Fox, William, I 148, 221
Fraga, Jorge, III* 437, 438, 441, 443, 446
Fraga Iribarne, III* 222
Fraker, William A., II 32; III** 37, 177
Frampton, Hollis, III** 191
France, Anatole, I 69
Francesco d'Assisi, III* 50; III** 48
Franchi, Franco, III* 52

Francia, Aldo, III* 404, 408
Franciolini, Gianni, I 135; II 174, 179
Francis, Eve, I 56, 58
Francis, Freddie, III* 209
Francis, Karl, III* 217
Francis, Kay, I 248
Francisci, Pietro, I 137; II 189
Franck, Paul, I 36-37
Franco, Francisco, I 457; II 150, 151; III* 225, 226, 227, 228, 229; III** 302
Franco, Ricardo, III* 228, 231
Franju, Georges, III* 83
Frank, Leonhard, III* 333
Frank, Melvin, II 14, 112; III** 58, 60
Franken, Manus, I 464; II 150; III* 188
Frankenheimer, John, II 107; III** 25, 28, 152, 163, 388
Frankfurter, David, III* 181
Franklin, Richard, III** 230
Franklin, Sidney, I 161, 243, 248, 249; II 41
Franqui, Carlos, III* 445
Frassica, Nino, III* 78
Frawley, James, III** 38
Frazer, Dawn, III** 227
Frazier, Joe, III** 209
Frears, Stephen, III* 207, 217
Freda, Riccardo, II 189, 190; III* 64, 65
Freed, Arthur, II 100
Freeman, Monica, III** 210
Fregonese, Hugo, II 66, 280, 281
Frei, Edgardo, III* 404, 406, 413
Frejmanis, Ajvar, III** 286, 319
Freinet, Célestin, II 124
Freixes Sauri, J., I 456
Freleng, Fritz, II 291
French, Charles, I 187
Frend, Charles, I 439
Fresnay, Pierre, I 108, 118
Freud, Sigmund, I 334, 385; II 313, 341; III* 22, 46; III** 69, 280, 323, 426
Freund, Karl, I 343, 346
Freyre, Gilberto, III* 474
Frezza, Andrea, III* 69
Frič, Martin, I 446; II 228
Friedkin, William, III** 29, 85, 132, 180
Friendlich, Alisa, III** 253
Friese-Greene, William, I 14
Frisch, Max, II 151; III** 182, 324
Froelich, Carl, I 331, 340, 352, 354, 355, 356, 357
Frölich, Alfred, I 363
Frondaie, Pierre, I 283
Frondizi, Arturo, III* 393, 394
Fruchter, Norman, III* 380
Fruet, William, III** 216
Fuest, Robert, III** 107
Fugard, Athol, III** 440
Fuglsang, Friedrich, I 70
Fukasaku, Kinij, III* 511
Fukuzawa, Shichiro, III* 495
Fuller, Loïe, I 67, 79, 373
Fuller, Richard Buckminster, III* 519, 544
Fuller, Samuel, II 15, 33, 34, 44, 69, 71-72; III* 160; III** 21, 79, 120, 147
Fumagalli, Gianluca, III* 80
Fumiko, Hayashi, II 253
Funès, Louis de, III* 122
Furie, Sidney J., III* 200, 201; III** 52, 105, 152, 186, 217
Furst, Walter, I 296
Furthman, Jules, II 79

Gaál, István, II 213, 227; III** 280, 284, 286, 288
Gabin, Jean, I 108; II 118, 122, 125, 360; III* 126
Gable, Clark, II 10, 38, 39, 52, 57; III** 146
Gábor, Pál, III* 287, 290
Gabrea, Radu, III* 326
Gabriadze, Revaz, III** 256, 295
Gabrilovič, Evgenij, III** 238, 247, 248, 249, 250, 251, 254-255, 281
Gabrilovič, Sergej, II 215
Gad, Urban, I 277n, 289, 304
Gades, Antonio, III* 227
Gaffari, Farrokh, III** 389, 390
Gajdaj, Leonid, III** 257
Galabru, Michel, III* 122
Galal, Ahmed, I 472n
Gale, Bob, III** 171
Galeen, Henrik, I 309, 322, 325, 349
Galemir, Benjamin, III* 413
Galič, Eduard, III* 303
Galindo, Alejandro, I 475n; II 283
Galindo y Santillan, III* 229
Gallaga, Peque, III** 370
Gallardo, Cesar, III** 365
Gallegos, Rómulo, II 287
Gallone, Carmine, I 130, 132, 133, 134, 425; II 177, 189, 191
Galois, Evariste, III* 35
Gamba, Sao, III** 439
Gámez, Rubén, III* 425
Gance, Abel, I 18, 21, 33, 41, 47-54, 89, 142, 156, 213, 275, 286, 322, 323, 340, 369, 389, 395, 470; II 74; III** 132
Ganda, Oumarou, III** 432
Gandhi, Mahatma, III** 371
Gandolin (Vassallo, Luigi Arnaldo) II 186
Ganev, Christo, III* 335
Ganiev, Nabi, III** 312
Ganjudr, III** 352
Gantkowski, Romuald, I 452
Ganz, Bruno, III* 107, 162, 172, 174, 176
Garaudy, Roger, III* 141
Garbo, Greta, I 71, 72, 218, 232, 236n, 287, 333, 350; II 79
Garci, José Luis, III* 231
Garcia, Chianca de, I 455
García, David, III* 434
García, Federico, III* 417
Garcia, Galileu, II 278
García, José, III* 451
García, Roger, III** 348
García Agraz, José Luis, III* 433
García Ascot, Juan M., III* 424, 437
García Escudero, José Maria, III* 222
García Espinosa, Julio, III* 435, 436, 437, 439, 441, 443, 445, 448
García Lorca, Federico, I 199n; III* 73, 230, 292
García Márquez, Gabriel, III* 25, 412, 416, 425, 429, 479, 506
García Riera, Emilio, III* 426
García Sánchez, José Luis, III* 230
Gardan, Juliusz, I 452
Gardenia, Vincent, III** 57
Gardin, Vladimir, I 366, 367, 398, 407, 410
Gardner, Ava, II 53, 79, 91
Gardner, Robert, III** 209
Garfein, Jack, III** 29
Garfield, John, II 21, 26, 27, 53, 54, 57, 67
Garland, Judy, II 80, 100, 101, 103
Garmes, Lee, II 41, 51
Garnett, Tay, I 135, 212, 243, 247-248, 266; II 54; III** 21
Garnett, Tony, III* 204; III** 196
Garrel, Philippe, III* 119, 144
Garrincha, III* 460
Gary, Christian, III** 434
Gascon, Gilles, III* 351
Gascon, Gilles, III* 351
Gasnier, Louis, I 39, 147
Gassman, Vittorio, II 188; III* 9, 55, 56, 57
Gastoni, Lisa, II 219
Gatti, Armand, III* 115, 137, 437
Gaudier-Brzeska, Henri, III* 202
Gaudio, Tony, II 51
Gauer, Wolf, III* 473, 481
Gauguin, Paul, I 270
Gaumont, Léon, I 28
Gautier, Théophile, I 54; III* 49
Gavaldón, Roberto, I 475, 476; II 283
Gavioli, Gino, II 307
Gavioli, Roberto, II 307
Gay, John, I 334; III* 205
Gazdag, Gyula, III* 287, 294
Gazi, Christian, III** 401
Gažiu, Valerij, III** 309
Gazzara, Ben, III** 103, 148
Gébé, II 359; III* 140
Gebel, Bruno, II 288
Gedris, Marionas, III** 318
Gégauff, Paul, III* 110
Gehr, Ernis, III** 198
Geissendorfer, Hans W., III* 153, 173
Gelabert, Fructuoso, I 456
Gelbart, Larry, III** 75
Gelber, Jack, III* 349
Gelder, Clarence, I 187
Gel'man, Aleksandr, III** 246
Gelovani, II 195
Gemma, Giuliano, III* 64
Gendelštejn, I 413, 414
Genet, Jean, III** 323, 403
Genina, Augusto, I 130, 131, 133, 134, 136; II 175
Gentilomo, Giacomo, II 177
George, Heinrich, I 355
Georgescu, Jon, II 235

Gerasimov, Sergej, I 413, 414; II 197, 214, 215; III** 246, 314, 328
Gere, Richard, III** 81, 99, 152, 157
Gerhards, Christiane, III* 381
Gerima, Hailé, III** 208, 437, 438
Gerlach, Arthur von, I 304, 314 328
German, Aleksej, III** 243, 283-287
German, Jurij, III** 284
Germi, Pietro, II 170, 171, 172, 328; III* 53, 54, 58
Gerö, Ernö, II 225
Gershwin, George, II 104
Gerštejn, Izja, III** 294, 317
Gert, Valeska, I 333
Gertler, Viktor, II 226
Gervitz, Roberto, III* 476
Gessner, Peter, III** 206
Gesù Cristo, III* 18, 24, 476; III** 48, 144
Getino, Octavio, III* 396, 397, 398, 400
Ghalem, Ali, III** 407
Ghatak, Ritwik, III** 379-380, 384
Gheddafi, Muammar, III** 403
Ghezzi, Enrico, III** 154
Ghione, Emilio (Za-la-Mort), I 130, 132
Ghosh, Neemai, III** 374
Gianini, Giulio, II 308
Giannarelli, Ansano, III* 35; III** 435-436
Gianni e Pinotto (Abbott, Bud e Costello, Lou), II 98; III** 78
Giannini, Giancarlo, III* 9, 55
Gibson, Mel, III** 225, 229, 230, 233
Gide, André, I 94, 122, 227, 376
Gielgud, John, II 361, 367; III* 213; III** 402
Gierek, Edward, III* 316, 317
Giersz, Witold, II 300
Gil, Gilberto, III* 465
Gil, Rafael, II 151, 152
Gilbert, Lewis, III* 197
Gill, André, I 28
Gillian, Terry, III* 218
Gilliat, Sidney, I 439
Gil Soares, Paulo, III* 461, 463
Gilson, René, III* 134
Gimenez, Manuel Horacio, III* 461
Ginsberg, Allen, III** 139
Ginzburg, Evgenija, III** 235
Gioli, Paolo, III* 536, 539
Giono, Jean, I 97
Giordana, Marco Tullio, III* 80
Giovanna d'Arco, II 315, 316, 317; III** 248, 249
Giovanni, José, III* 120
Giral, Sergio, III* 441, 446
Giraldi, Franco, III* 53, 64, 73
Giraldo, Alberto, III* 418
Girardot, Annie, III* 413
Giraudoux, Jean, I 66, 114, 115; II 320
Girault, Jean, III* 122
Girod, Francis, III* 121
Giscard d'Esteing, Valéry, III* 369
Gish, Dorothy, I 147
Gish, Lillian, I 147, 157; II 110; III** 129
Gislason, Oskar, III* 257
Gitai, Amos, III** 419
Giugnot, Gérard, III* 123
Giumale, Hedj Mohammed, III** 402
Gjika, Viktor, II 234; III* 340
Glass, Philip, III** 193
Glenn, John, III* 547; III** 170
Glenville, Peter, III* 210
Gleyzer, Raimundo, III* 398-400
Glissant, Gaby, III* 452
Globus, Yoram, III** 161, 184
Gloor, Kurt, III* 180
Glowna, Vadim, III* 153, 164
Gluck, Christoph Willibald von, III* 286
Glück, Wolfgang, III* 184
Glykofridis, Panos, III* 260
Gobbi, Tito, II 177
Gobetti, Carla, III* 363
Gobetti, Paolo, III* 363, 373
Godard, Jean-Luc, II 131, 357; III* 27, 28, 34, 44, 67, 70, 83, 85, 87, 88-98, 100, 116, 118, 120, 129, 130, 155, 156, 174, 176, 248, 356, 357, 358, 359, 367, 368, 370, 371, 386, 437, 474, 502; III** 81, 191, 310, 403
Goddard, Paulette, II 11
Godfrey, Bob, II 306, 307
Godina, Karpo, III* 307
Goebbels, Paul Joseph, I 363

Goethe, Johann Wolfgang, I 47; III* 75, 160, 332
Goetzke, Bernhard, I 132
Gogoberidze, Lana, III** 294
Gogol', Nikolaj Vasil'evič, I 367, 403; II 181, 189-190, 208, 238, 294; III** 253
Golan, Menahem, III** 418
Goldberg, Jakub, III* 311
Goldfarb, Lyn, III** 205
Golding, William, III* 196
Goldman, Les, II 292, 293
Goldman, William, III** 36, 79
Goldoni, Carlo, III* 157
Goldstream, I 433
Golestan, Ibrahim, III** 389
Golič, Krešo, III* 305
Golub, Lev, III** 319
Gomas, Guido, II 308
Gombrowicz, Witold, II 220, 224; III* 173, 316
Gómez, Manuel Octavio, III* 438, 439, 441, 443, 444, 446, 448, 450
Gómez, Sara, III* 446
Gómez Muriel, Emilio, I 475n; II 284
Gomikawa, Jumpei, II 270
Gomułka, Wladislaw, II 217, 218, 224, 225; III* 311, 315
Gončarov, Ivan Aleksandrovič, I 367; III** 245, 280
Gonzales, Beatriz, III* 410
Gonzales León, A., III* 454
Goodis, David, III* 99
Gopalakrishnan, Adoor, III** 379, 384
Gora, Claudio, II 185
Gorbačëv, Michail, III** 235, 282, 283, 284, 309
Gordimer, Nadine, III* 255; III** 440
Gordon, Bette, III** 191, 200
Gordon, Dexter, III* 136
Gordon, Michael, II 97; III** 57, 58
Gordon, Ruth, II 86, 87; III** 56, 61
Gordon, Stuart, III** 180
Görec, Ertem, III** 413
Gören, Serif, III** 415, 416
Goretta, Claude, III* 175, 176-177, 192
Gorin, Jean-Pierre, III* 95, 96, 370; III** 191
Gor'kij, Maksim, I 107, 399, 415; II 193, 204, 205; III* 250; III** 251, 252
Gorris, Marleen, III* 190
Gosh, Gautam, III** 382
Gosho, Heinosuké, I 470, 471; II 240 241, 242, 245, 246, 247, 251, 252
Gosiengfao, Joey, III** 370
Gothár, Péter, III* 293
Gotthelf, Jeremias, II 151
Gottwald, Klement, II 228
Goulart, João, III* 456, 481
Gould, Elliot, III** 55, 57, 62, 86, 127
Gould, Manny, I 251
Goulding, Edmund, I 235, 260, 266, 429; II 79
Goupil, Romain, III* 142
Goya y Lucientes, Francisco, I 58, 162, 454, 459
Gozzoli, Benozzo, I 27
Grable, Betty, II 11, 86
Gracq, Julien, III* 187
Graczyk, Eol, III** 130
Graf, Marlies, III* 182
Gräf, Roland, III* 331, 333
Graf, Urs, III* 182
Graham, Sean, III** 438
Graham, William A., III** 38
Grahame, Gloria, II 52, 72
Gramsci, Antonio, II 157
Granier-Defferre, Pierre, III* 120, 126, 128
Granowsky, Alexis, I 374
Grant, Cary, II 88; III** 53, 54
Gras, Enrico, I 137; II 191; III* 420
Grass, Günther, III* 145, 146, 151
Grateful Dead, III* 548
Grau, Jorge, III* 223
Gray, Lorraine, III** 205
Gray, Mike, III* 378
Graziani, Rodolfo, III** 402
Greaves, William, III** 207, 209
Grečner, Eduard, III* 267
Greco, El, II 214
Green, Adolph, II 101, 102, 103
Green, Alfred, II 111
Green, David, III** 48
Green, Eytan, III** 419
Green, Guy, III* 194
Greenaway, Peter, III* 215

Greene, F., III* 385
Greene, Graham, II 28, 52, 53, 87, 90, 115, 136, 138, 186; III* 450
Greenstreet, Sidney, II 13, 53
Gregg, Colin, III* 217
Gregoretti, Ugo, III* 61, 76, 374
Gregory, Dick, III** 75
Grémillon, Jean, I 91, 113, 115; II 127; III* 111, 143
Greve, Brado, III* 253
Gréville, Edmond T., I 95
Grey, Lita, I 182, 188, 190
Grgić, Zlatko, II 301
Gribouille, I 38
Griem, Helmut, III* 174
Grierson, John, I 93, 216, 294, 420, 424, 430, 431, 432, 433, 434, 435; II 139, 142, 228, 293; III* 344; III** 220, 232, 439
Grierson, Marion, I 433
Gries, Tom, III** 35, 37
Griffith, David Wark, I 42, 49, 56, 96n, 129, 142, 143, 146, 147, 150, 151, 152-159, 161, 163, 165, 166, 186, 195, 202, 220n, 223, 225, 235, 268, 289, 291, 295, 307, 385, 395, 397, 470; II 36, 39, 78, 110; III* 33
Griffith, Jacob Wark, I 152
Griffith, Raymond, I 201
Griffith, Richard, I 7
Griffiths, Trevor, III* 205
Grifi, Alberto, III* 536, 539
Grigorenko, Piotr, III** 235
Grigorev, Boris, II 212
Grigor'ev, Evgenij, III** 246, 267
Grikjavicius, Almintas, III** 318
Grilo, João Mario, III* 237
Grillo, Beppe, III* 56
Grillparzer, Franz, I 280
Grimault, Paul, II 304, 305
Grimm, fratelli, I 255; II 309
Grimoin-Sanson, Raoúl, I 21, 30-32
Grlič, Rajko, III* 304, 307, 308
Grosbard, Ulu, III** 80
Gros-Dubois, Constant, III* 452
Grotowski, Jerzy, III* 191
Groulx, Gilles, III* 352, 353; III** 212, 213
Gruault, Jean, II 361, 362
Gründgens, Gustav, I 360; III* 288
Grune, Karl, I 303, 314, 320, 323-324, 397
Grünewald, Matthias, I 315
Gruyaert, Jan, III* 186
Gual, Adrian, I 456
Guareschi, Giovanni, II 191
Guarini, Ruggero, II 354
Guarnieri, Gianfrancesco, III* 477
Guazzoni, Enrico, I 128, 132, 305
Gubenko, Nikolaj, III** 245, 267, 283, 305
Gudmundsson, Agust, III* 258
Gudmundsson, Loftur, III* 257
Guédez, Jesús E., III* 453
Guedifi, Nasr Eddin, III** 406
Guemes, Martín, III* 393
Guercio, William, III** 86
Guerra, Ruy, III* 86, 458, 459, 460, 477-480, 482; III** 438
Guerra, Tonino, II 333; III* 10, 32, 42; III** 273
Guevara, Alfredo, III* 435
Guevara, Ernesto (Che), III* 395, 396, 397, 464
Guido, Beatriz, III* 392, 393
Guille, Francis Vernon, III* 99
Guillemaud, M., I 86
Guillen, Laurice, III** 370
Guillén Landrian, Nicolas, III* 441
Guillermin, John, III* 200; III** 104, 165
Guimarães Rosa, João, III* 459, 474
Guinness, Alec, II 141; III 201, 209
Guitry, Sacha, I 19, 96, 97, 123, 129, 236; II 129, 130
Gulbenkian, Calouste, III* 234
Gulea, Stere, III* 328
Gu, Long, III** 343
Gunasinghe, Siri, III** 385
Gundelach, Renée, III* 168
Güney, Yilmaz, III** 414-416
Gunnlaugsson, Hrafn, III* 258
Gunten, Peter van, III* 180, 181
Günther, Egon, III* 329, 330, 331, 332
Gupta, Hemen, III** 375
Gurčenko, Ljudmila, III** 253, 281
Gurdjieff, Georges, III* 206
Gusman, Julij, III** 268, 306
Guthrie, Arlo, III** 94
Guthrie, Woody, III** 52, 94, 205
Gutiérrez Alea, Tomás, III* 435, 436, 437, 439, 441, 444, 448, 450

Gutierrez Aragon, Manuel, III* 230, 231
Guyot, Albert, I 78
Guzman, Patricio, III* 403, 409, 410
Gyarmathy, Lívia, III* 294, 295
Gyöngyössy, Imre, III* 275, 287, 291

Haanstra, Bert, II 150; III* 188
Haas, Hugo, I 446
Haas, Willy, I 326
Haase, J., III* 347
Habib, Hikmat, III** 399
Hackford, Taylor, III** 81, 152
Hackman, Gene, III** 93, 94, 111, 122, 135, 165
Haddad, Maruan, III** 398
Haddad, Saheb, III** 399
Haesaerts, Paul, I 463; III* 185
Hagman, Stuart, III** 121
Haines, Randa, III** 150
Hai Ninh, III** 359, 360
Haitov, Nikolai, III* 336
Halas, John, II 306
Halbe, Max, I 362
Haldane, Bert, I 422
Haldas, Georges, III* 177
Hale, Georgia, I 188
Hale, William, III** 38
Haley, Jack jr., III** 48
Hall, Alexander, III** 62
Hall, Willis, III* 195
Halldoff, Jam, III* 245
Haller, Ernest, II 11, 51
Haller, Hermann, I 465
Halliday, Fred, III* 491
Halliday, Jon, III* 508
Hals, Frans, I 73
Hamada, Khaled, III** 398
Hameister, Willy, I 311
Hamer, Robert, I 438; II 137, 141, 142
Hamilton, Emma Lyon, I 248
Hamilton, Guy, III* 201
Hammerstein, Oscar II, II 76, 104
Hammett, Dashiell, I 224; II 20-21, 51, 52, 105; III** 79
Hampton, Fred, III* 378
Hampton, Robert (Freda, Riccardo), II 189; III* 65
Hamsun, Knut, III* 256
Ha Myong-chung, III** 357
Hanák, Dušan, III* 268, 278
Hancok, John, III** 152
Handke, Peter, III* 123, 159, 160, 161, 168; III** 123
Handler, Mario, III* 403
Hani, Susumu, III* 420, 492-493, 509, 510
Hanna, William, II 291, 292
Hannam, Ken, III** 226
Hanoun, Marcel, III* 185
Hansel, Marion, III* 186
Hanson, John, III** 205
Han Yong-mo, III** 354
Hanzeković, Fedor, II 233
Hanzl, Jindrik, I 446
Hara, Tadashi, III* 509
Harbou, Thea von, I 315, 326, 356, 362; II 62
Hardy, Oliver, I 239, 260, 296
Hardy, Thomas, III** 118
Hare, David, III* 208, 213, 216; III** 151
Harlan, Thomas, III** 140
Harlan, Veit, I 360, 361-363n, 364, 365; III** 140
Harlow, Jean, III* 531
Harman, Hugh, I 251, 253
Harmon, Robert, III** 81
Harrington, Curtis, III** 146, 178
Harris, André, III* 141, 383
Harris, Kevin, III** 440
Harris, Mildred, I 182
Harris, Richard, III* 206; III** 165
Harrison, Ben, I 251
Harrison, George, III* 218
Harrison, Harry, III** 163
Harrison, Rex, II 90; III** 53
Hart, Harvey, III** 177, 217
Hart, William S., I 151, 161, 163, 194
Hartai, László, III* 287
Hartl, Karl, I 360
Hartley, Leslie Poles, III* 210
Harun-al-Rascid, I 330
Harvey, Anthony, III** 40, 107
Harvey, John Martin, I 422
Harvey, Laurence, II 46; III* 206; III** 22
Harvey, Lilian, I 351, 352
Harvey Lily (Chaplin, Hannah), I 170
Has, Wojciech, II 222, 223, 224; III* 307

Hasani, Hysen, III* 340
Hasar, Rafiq, III** 401
Hašek, Jaroslav, II 297; III* 268
Haskin, Byron, II 112; III** 163
Hasselqvist, Jenny, I 283
Hathaway, Henry, I 235, 258, 266, 282-283; II 11, 18, 47, 51, 55, 56, 65; III** 21
Hauff, Reinhard, III* 153, 172
Haufler, Max, I 465
Hauptmann, Gerhart, I 356
Havemann, Robert, III* 329
Havetta, Elo, III* 268
Hawal, Kassem, III** 399, 401
Hawks, Howard, I 212, 232-235, 259, 260, 265, 267; II 34-38, 41, 44, 51, 54, 79, 82, 83, 85, 88-89, 91, 104, 108, 111; III* 84, 160; III** 20, 58, 81, 98, 147, 181, 182, 189
Hawtrey, Charles, I 422
Hayakawa, Sessue, I 164, 372
Hayashi, Kaizô, III* 513
Hayden, Sterling, II 20, 67
Hayden, Tom, III** 378
Haynes, Manning, I 423
Hays, William, II 8, 60
Hayworth, Rita, II 11, 52, 54, 100, 101, 337
Hazan, Jack, III* 208, 218
Hearn, Lafcadio, II 270
Hecht, Ben, I 209, 213, 236, 237, 283; II 17, 83, 91
Hedqvist, Ivan, I 296, 397
Heflin, Van, II 52, 54
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, II 366
Hein, Birgit, III* 540
Hein, William, III* 540
Heine, Heinrich, I 296; III* 166
Heisler, Stuart, II 48, 52
Helge, Ladislav, III* 276, 277
Heller, Joseph, II 106; III** 56
Heller, Leo, I 322
Hellinger, Mark, II 28, 29
Hellman, Lillian, II 17, 21, 42; III** 22
Hellman, Monte, III** 40-41, 119, 123
Hemingway, Ernest, I 230, 266; II 40, 53, 56, 58
Hemmings, David, III** 232
Hen, Jozef, III* 310
Henabery, Joseph, I 196
Hendrix, Jimi, III** 50
Hendrix, Wanda, II 54
Henning-Jensen, Astrid, II 146; III* 257
Henning-Jensen, Bjarne, II 146
Henreid, Paul, II 13
Henrikson, Anders, I 298, 300; II 149
Henry, Buck, III** 55, 62
Henzell, Perry, III* 451
Hepburn, Audrey, II 17, 102; III** 53
Hepburn, Katharine, II 57, 83, 87, 88; III** 54, 147
Hepworth, Cecil, I 417, 423
Herbert, Frank, III** 185
Herman, Jean, III* 357, 362
Herman, Willi, III* 179, 180
Hermosillo, J. Humberto, III* 429, 432
Hernádi, Gyula, III* 281, 284
Hernández, Bernabé, III* 441
Hernández, José, III* 398
Heroux, Denis, III** 218
Herr, Michael, III** 134
Herraldo, Gonzalo, III* 229
Herrera, Jorge, III* 447
Herrera, Manuel, III* 445
Herrmann, Bernard, III** 188
Hershey, Barbara, III** 114
Herskó, János, II 227; III* 280, 284
Hertz, Aleksander, I 451
Hervil, René, I 57
Herz, Juraj, III* 267
Herzog, Vladimir, III* 460, 467
Herzog, Werner, III* 86, 153, 158-160, 420; III** 195
Heskia, Zako, III* 337
Hessling, Catherine, I 104, 105
Heston, Charlton, II 110, 336; III** 42, 165
Heusch, Luc de, II 150; III* 185, 359
Heuzé, André, I 37
Heyl, Henry R., I 13
Heym, Stefan, III* 329
Heynemann, Laurent, III* 142
Heynowski, Walter, II 230; III* 385, 411
Hickey, Kieran, III* 219
Hidari, Sachiko, III* 510
Higashi, Yoichi, III* 513
Highsmith, Patricia, II 123; III* 121, 162, 173-174
Hildyard, Jack, III** 402
Hill, Colin, III* 219
Hill, George Roy, III* 36, 47; III** 144, 152, 164
Hill, George W., I 235, 449
Hill, Terence (Girotti, Mario), III* 64
Hill, Walter, III** 35, 51, 156, 168, 169, 181
Hiller, Arthur, II 107; III** 57, 59, 60, 217
Hiller, Wendy, I 439n
Himes, Chester, III** 87
Hindenburg, Paul von Beneckendorf, I 180, 304
Hindle, Will, III* 545, 546
Hines, Barry, III* 204
Hinz, Werner, I 356
Hirschfield, Alan, III** 14, 16
Hirszman, Leon, III* 359, 457, 460, 462, 469, 470, 477
Hiss, Alger, II 19
Hitchcock, Alfred, I 272, 424, 425, 430; II 13, 51, 52, 55, 63-65, 75, 76, 79, 108; III* 65, 84, 99, 102, 104, 109, 174; III** 20, 76, 78, 135, 147, 163, 165, 177
Hitler, Adolf, II 111, 144, 145, 192, 196; III* 165, 180, 184; III** 67, 69, 264, 302
Hladnik, Boštjan, II 234; III* 289, 304, 306
Hłasko, Marek, II 365
Hoang Minh, III** 360
Hoang Thai, III** 358
Hochbaum, Werner, I 356
Hochhuth, Rolf, III* 334
Ho Chi Minh, III* 365, 367; III** 139, 358
Hockney, David, III* 208
Hodges, Mike, III** 166, 172
Hoffman, Dustin, III** 44, 55, 75, 94, 98, 104
Hoffman, Jerzy, III* 315
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, I 310; III* 149
Hoffmann, Jutta, III* 332
Hoffmann, Kurt, II 144
Hoffnung, Gerald, II 306
Hofman, Eduard, II 298
Hogan, Paul, III** 230
Holbein, Hans, I 315
Holden, William, II 93; III** 67
Hölderlin, Friedrich, III* 151, 166
Holiday, Billie, III** 52, 105
Hollaman, Richard, I 144
Holland, Agnieska, III* 318, 323
Holländer, Felix, I 338
Holliday, Judy, II 86, 97
Holly, Martin, III* 267
Holm, Astrid, I 283, 291
Holm, Jan, III* 213
Holmes, Cecil, III** 220
Homolka, Oskar, I 342
Honda, Ishiro, III* 483
Hondo, Med, III* 452; III** 323, 411-413, 422
Honecker, Erich, III* 331
Hong Sen, III** 360
Honkasalo, Pirjo, III* 250
Hookham, John, III** 440
Hooper, Tobe, III** 51, 119, 181, 182, 183, 184
Hope, Bob, II 98, 99; III** 74
Hopkins, Anthony, III** 233
Hopkins, Miriam, II 88
Hopper, Dennis, II 110; III* 162; III** 38, 41, 120-121, 136, 158, 185
Hopwood, H., I 15n
Horie, Konichi, II 268
Horkheimer, Max, III* 147, 283
Horne, Lena, II 100; III* 442
Horner, William G., I 12
Horst, Herman van der, II 150
Horthy, Miklós, III* 285
Hossain, Amjad, III** 387
Houdin, Robert, I 22
Hough, John, III** 107
Hourey Kid, P.A., I 184n
Hou Xiaoxian, III** 350, 351
Hovmand, Annelise, III* 255
Howard, Leslie, I 247, 418, 423, 439
Howard, Ron, III** 63
Howard, William K., I 212, 219, 267, 284
Howe, Irving, III** 72
Howe, James Wong, II 51; III** 26, 96
Howe, John, III** 216
Hrabal, Bohumil, III* 268, 270, 272, 273, 274, 279
Hrabrovickij, Daniil, II 208

Huang Feihong, III** 343
Huang Jianxin, III** 338
Huang Jianzhong, III** 338
Huang Sha, III** 328
Huang Zumo, III** 336
Huber, Leopold, III* 183
Hubley, Faith, II 292
Hubley, John, II 290, 292
Hübner, Douglas, III* 404, 409
Hudlin, Warrington, III** 210
Hudson, Hugh, III* 211-212
Hudson, Rock, II 38, 88; III** 28, 57
Hughes, Howard, I 212, 235; II 11, 56n, 108
Hughes, Ken, III* 200, 209
Hughes, Richard, III* 208-209
Hughes, Robert, II 142
Hugo, Victor, I 16, 47, 50, 61; III* 103, 227
Hugon, André, I 67
Hui, Ann, III** 346
Hui, Michael, III** 342, 345, 348
Huillet, Danièle, III* 151, 152
Hu Jinquan (King Hu), III** 343
Hu Mei, III** 338
Humphrey, Hubert, III* 347
Humphys, I 345
Hung, Samo, III** 343
Hunte, Otto, I 317n
Hunter, Tab, III** 195
Huppert, Isabelle, III* 177, 295
Huraibi, Hussein, III** 402
Hurd, Earl, I 251
Hurt, William, III* 481; III** 81, 106
Hurwitz, Leo, II 22
Husberg, Rolf, I 300
Hussein, Mahmud, III 151
Hussein, Suddam, III** 399
Husserl, Edmund, III* 319
Huston, Anjelica, III** 133
Huston, John, I 267; II 11, 13, 20, 51, 52, 53, 55, 56-59, 66, 67, 77; III* 219; III** 21, 36, 81, 118, 152, 186
Huszárik, Zoltán, III* 287, 292
Hutton, Betty, II 103
Huxley, Aldous, III* 202
Huy Tanh, III** 358
Huyung (Himatsu Heitaro), III** 362
Hyams, Peter, III** 77, 85, 167, 169
Ibárruri, Dolores, III* 229
Ibragimbekov, Rustam, III** 306
Ibrahim, Souleman, III** 402
Ibraileanu, Garabet, III* 327
Ibsen, Henrik, I 278, 322; II 240, 313, 346; III* 157, 252
Ichaso, León, III* 435; III** 206
Ichikawa, Kon, II 236, 245, 246, 259, 267-268; III* 513
Icho, Arvo, III** 318
Idol, Billy, III** 51
Ieki, Miyoji, II 244
Iesonitov, N., I 381
Ifiticene, Mohamed, III** 408
Ileli, Jorge, II 274, 275
Il'enko, Jurij, III** 244, 286, 290, 307-308
Il'f e Petrov, III* 437
Iliu, Victor, II 235
Illuminati, Ivo, I 131
Image, Jean, II 304
Imai, Tadashi, I 471n; II 241, 242, 246, 269; III* 507
Imamura, Shôhei, III* 491, 493-496, 510, 511
Imhoof, Markus, III* 180-182
Inagaki, Hiroshi, II 236
Ince, Thomas H., I 42, 142, 143, 150, 151, 152, 159-162, 212, 225, 275, 288, 385, 409; II 36, 40
Infante, Pedro, II 282, 284
Ingarden, Roman, III* 319
Inge, William, II 22; III** 55
Inglese, Guglielmo, II 188
Ingram, Rex, I 219; II 78
Ingrassia, Ciccio, III* 52
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, I 80
Innemann, Svatopluk, I 446
Ionesco, Eugène, II 299; III* 141
Ioseliani, Otar, III* 130; III** 238, 269, 295, 298-301
Ipsen, Bodil, II 147
Irons, Jeremy, III* 216
Irvin, John, III** 161
Irving, Judy, III** 207
Isaac, Alberto, III* 428, 432, 433
Isaacs, J.D., I 13; III* 516
Isaakjan, Levon, III** 304
Isherwood, Christopher, III** 49
Ishi, Sogo, III* 514
Ising, Rudolph, I 251, 253
Islam, Chashi Nazrul, III** 387

Ismail, Usmar, III** 363
Išmuchamedov, El'er, III** 313
Issa, Sayed, III** 393
Issartel, Marielle, III* 370
Issermann, Aline, III* 129
Istrati, Panait, II 235; III* 117
Itami, Juzo, III* 513
Itard, Jean, III* 99, 102
Ito, Daisuke, I 471; II 241, 259
Ivanda, Branko, III* 303
Ivan il Terribile, I 330; II 200, 201
Ivanov, Evgenij, II 208
Ivanov-Vano, Ivan, I 411; II 296, 302
Ivčenko, Viktor, III** 309
Ivens, Joris, I 460, 463, 464; II 13, 150, 231, 232; III* 116, 188, 344, 364-366, 367, 385, 404, 437; III** 220, 359
Ivory, James, III** 107, 108-110, 145
Iwasaki, Akira, II 241, 242
Iwerks, Ub, I 251, 253
Iyer, G. V., III** 374

Jabor, Arnaldo, III* 461, 465, 469, 472
Jackson, Glenda, III** 54, 129
Jackson, Michael, III** 51, 133
Jackson, Pat, I 435
Jacobbi, Ruggero, II 277
Jacobs, Ken, III* 527, 528
Jacobsen, Johan, II 147
Jacobsson, Ulla, II 149
Jacoby, Georg, I 132, 360, 364
Jacopetti, Gualtiero, III* 65
Jacquot, Benoît, III** 118, 144
Jaeggi, D., III* 369
Jaffrey, Madhur, III** 108
Jagger, Mick, III* 209, 349; III** 52
Jaglom, Harry, III** 107, 120, 145, 158, 192
Jahier, Valerio, I 231
Jakubisko, Jurai, III* 267, 278, 326, 336
Jakubowska, Wanda, II 218
James, Henry, II 337; III* 99, 104, 110, 210, 392; III** 105, 109, 148
James, William, II 337
Jamil, Muhammed Shukry, III** 399
Jancsó, Miklós, II 213, 227; III* 262, 280, 281-283, 288, 290, 294
Jancsó, Miklós jr., III* 295
Janda, Krystyna, III* 322
Jankovics, Marcell, II 303
Jankowska-Cieślak, Jadviga, III* 285
Jannings, Emil, I 106, 132, 210, 288, 320, 327, 330, 339, 341, 346, 350, 355, 356, 358
Janowitz, Hans, I 310, 325
Jansen, N., III* 347
Jansen, Peter W., III* 154
Jaraydan, Kari, III** 400
Jarl, Stefan, III* 246
Jarman, Derek, III* 216
Jarmatov, Kamil, III** 312
Jarmush, Jim, III** 191, 200, 202, 203-204
Jarre, Maurice, III** 403
Jarrico, Paul, II 21
Jarrot, Charles, III** 48
Jarrot, Randall, III** 107
Jaruzelski, Wojciech, III* 321
Jarva, Risto, III* 247-248
Jarvet, Jurij, II 214
Jasan, Ernest, III** 252
Jašin, Boris, III** 266, 267
Jasný, Vojtěch, II 229; III* 275, 276, 278
Jasset, Victorin, I 37
Jaubert, Maurice, I 90, 110
Jayah, Syuman, III** 364
Jayatilaka, Amarnath, III** 386
Jeanne, René, I 61
Jeanson, Henri, I 98; II 97, 115, 126
Jeffrey, Tom, III** 227
Jeffries, I 145
Jeles, András, III* 294
Jeliazkova, Binka, II 235; III* 335, 338
Jelić, Milan, III* 303
Jenkins, Charles Francis, I 14
Jenkins, William, II 282
Jennings, Humphrey, I Jessner,
Jessner, Leopold, I 314, 329
Jessua, Alain, III* 138
Jesus, Carlos de, III* 379
Jewison, Norman, III** 48, 57, 60, 86, 157, 168, 217
Jewson, Bob, III** 228
Jiang Qing, III** 332, 334
Jimenez Leal, Orlando, III* 435; III** 206

Jim Tao, III** 350
Jin Shan, III** 326, 331
Jireš, Jaromil, III* 270, 271-272, 273, 279
Jissoji, Akio, III* 511
Joannidis, III* 261
Joannon, Léo, I 115
Jobert, Marlène, III* 176
Jodorowsky, Alejandro, III* 431
Joffe, Roland, III* 212
Johansson, Ivar, I 300
John, Elton, III** 230
Johnson, Alan, III** 76
Johnson, Becky, III** 200
Johnson, Ben, III** 147, 155
Johnson, Eyvind, III* 242
Johnson, Jed, III* 534
Johnson, Linton Kwesi, III* 452
Johnson, Lyndon Baines, III* 442
Johnson, Mary, I 285
Johnson, Tom, III** 207
Jones, Chuck, II 291
Jones, Evan, II 348
Jones, F. Richard, I 197
Jones, Jennifer, II 79
Jones, Pamela, III** 208
Jones, Terry, III* 218
Jonson, Ben, II 90
Jonsson, Thorsteinn, III* 258
Joppolo, Beniamino, III* 91
Jordá, Joachím, III* 225, 227
Jordan, Glenn, III** 60
Jordan, Neil, III* 217, 219, 220
Jorge, Jean-Louis, III* 450
Josephson, Erland, III* 244, 245, 246; III** 274
Joskowitz, Alfredo, III** 428, 432
Jost, Jon, III** 192, 195
Jovkov, Jordan, III* 336
Joyce, Adrien, III** 125
Juárez, Benito, III* 428
Juarez, Enrique, III* 400
Judell, Nakson S., I 419n
Judin, Konstantin, II 203
Jügert, Rudolph, II 145
Julia, Raul, III* 481
Julian, Paul, II 292
Julian, Rupert, I 204
July, Serge, III* 381
Jung, Carl Gustav, II 113; III** 115
Jünger, Ernst, III* 399
Junghans, Karl, I 92, 349, 443, 444, 445, 446
Juráček, Pavel, III* 268, 269
Jurdy, Hisham, III** 401
Jury, William, I 417
Jusid, Juan José, III* 396
Justiniano, Gonzalo, III* 414
Jusupov, F., III** 261
Jutkevič, Sergej, I 403, 405, 413, 415; II 204, 214, 215; III** 244, 268, 291, 306, 309
Jutra, Claude, III* 352, 353; III** 212, 213, 218
Jutrisa, Vladimir, II 301
Jutzi, Piel, I 347, 348, 349, 443; III* 157

Kaba, Alkali, III** 427, 428
Kabay, Barna, III* 287, 292
Kabir, Alamgir, III** 387
Kaboré, Gaston, III** 430
Kabukidis, Nikos, III* 264
Kachyňa, Karel, II 229; III* 275, 276, 278
Kadár, Ján, II 229; III* 275, 278
Kadár, János, II 225, 227; III* 279
Kadaré, Ismail, III* 340
Kael, Pauline, III* 201
Kaeriyama, Noerimasa, I 469
Kafati, Samy, III* 421
Kafka, Franz, III* 27, 146, 151, 153, 268, 277
Kagan, Jeremy Paul, III** 80, 192
Kahn, Madeline, III** 75
Kaidanovskij, Aleksandr, III** 287
Kaiser (Guglielmo II di Hohenzollern), I 180
Kaiser, Khalid, III** 388
Kalatozišvili, Michail (Kalatozov, Michail), II 209, 210; III* 437; III** 293
Kalik, Michail, II 211; III** 309
Kaljagin, Aleksandr, III** 280
Kamal, Hussein, III** 393, 396
Kamalova, Kamara, III** 314
Kamanka, Matondo, III** 435
Kamba, Sébastien, III** 434
Kamei, Fumio, II 240, 241, 242, 272
Kamin, Bebe, III* 399, 401
Kaminska, Ida, III* 275
Kaminsky, Melvin (Brooks, Mel), III** 75
Kamler, Piotr, II 295, 305
Kamšalov, Aleksandr, III** 284

Kamwa, Daniel, III** 433
Kanai, Katsu, III* 505, 506
Kanapa, Jérôme, III* 383, 452
Kane, Joseph, II 67
Kanellopulos, Takis, III* 260, 263
Kaniewska, Marek, III* 212
Kanin, Garson, I 266; II 83, 86
Kantor, Tadeusz, II 369
Kao Ky, III** 359
Kaplan, Nelly, I 54n
Kapler, Aleksej, I 403
Kapoor, Raj, III** 375
Kapriski, Valérie, III* 133; III** 81
Karamjan, Erasm, III** 304
Karanovič, Srjadan, III* 307, 308
Karanth, B.V., III** 384
Karasavalli, Girish, III** 384
Karasik, Julij, III** 243, 244, 246
Kardar, Asejay, III** 388
Kardos, Ferenc, III* 280, 287, 291
Kargl, Gerald, III* 184
Karim, Mohammed, I 472
Karina, Anna, III* 83, 91, 295
Karliev, Alty, III** 314
Karloff, Boris, II 143; III** 147, 178
Karlson, Phil, II 67
Karmen, Roman, III* 385; III** 241
Karmitz, Marin, III* 138, 370, 381
Karnad, Girish, III** 384
Karno, Fred, I 169, 171, 172, 239
Karu, Erkki, I 296
Karol, K.S., III* 445
Karpov, Aleksandr, III** 312
Karya, Teguh, III** 364
Kasdan, Lawrence, III** 39, 81, 95, 175
Kassem, Abd al-Karim, III** 399
Kast, Pierre, III* 83, 109, 111, 115, 119
Kastle, Leonard, III** 83
Kasymova, Margarita, III** 315
Kato, Akira, III* 485
Kato, Tai, III* 486
Katsaros, Stathis, III* 265
Katz, Leandro, III** 198
Kaufman, Boris, I 89; III* 344
Kaufman, Charles, III** 193
Kaufman, George S., I 213
Kaufman, Michail, I 383; III* 341
Kaufman, Nicholas, I 430
Kaufman, Philip, III** 35, 168, 170
Kaul, Mani, III** 379, 383
Kaurismaki, Aki, III* 251
Kaush, Abdullah, III** 402
Käutner, Helmut, I 360; II 116, 143, 144, 145
Kautsky, Karl Johann, III* 151
Kavur, Ömer, III** 417
Kawabata, Yasunari, II 258, 259
Kawalerowicz, Jerzy, II 218; III* 202, 310, 315
Kawashima, Yuzo, II 244
Kaye, Danny, II 96, 98, 99
Kazan, Elia, II 15, 18, 20, 22-25, 26, 30, 33, 51, 56, 57, 69, 76, 80, 108, 346; III** 29, 119, 144, 145, 158
Kazan, Nicholas, III** 83
Kazantzakis, Nikos, III** 144
Keaton, Buster, I 166, 194, 195, 197-199n, 201; II 134; III** 20
Keaton, Diane, III** 55, 72, 108, 195, 225, 231
Kedrova, Lila, III* 259
Keenan, Haydn, III** 228
Kefauver, Estes, II 66
Keighley, William, I 239
Keitel, Harvey, III** 83, 142, 143, 171
Keleti, Márton, II 226
Keller, Gottfried, II 151
Keller, Marthe, III** 282
Kelly, Gene, II 100, 101, 102, 103; III** 21, 39, 47, 48, 49, 58, 332, 396
Kelly, Ron, III** 215
Kemm, Jean, I 37
Kemoko Diakite, Mussa, III** 431
Kempinski, Tom, III** 114
Kennedy, Burt, II 45; III** 39
Kennedy, John Fitzgerald, II 21; III* 347, 383, 384; III** 7, 8, 27, 81, 94, 100, 163
Kennedy, Margaret, I 429
Kennedy, Robert, III** 100, 163
Kent, Larry, III** 215
Keosayan, Edmond, III** 305
Kerkorian, Kirk, III** 12
Kern, August, I 465
Kerouac, Jack, III* 160
Kerr, Deborah, II 25, 58; III* 217; III** 177
Kershner, Irvin, III** 58, 174
Kesey, Ken, III** 111
Kesson, Jessie, III* 213

Kettelhut, Erich, I 317
Kevorkov, Stepan, III** 304
Keyes, Daniel, III** 164
Keyserling, Eduard von, I 315
Kézdi-Kovács, Zolt, III* 287, 289
Kezich, Tullio, II 136, 324; III** 114
Khan, Sadek, III** 387
Khemir, Nacer, III** 405
Khib Soe, III** 362
Khisigt, D., III** 352
Khitruk, Fedor, II 302
Khittl, Ferdinand, III* 147
Khleifi, Michel, III** 401, 405
Khlifi, Omar, III** 403
Khodzhabekov, Varo, III** 306
Khomeini, Ruhollah, III** 390
Khon Fin-Su, III** 353
Khouri, Walter Hugo, II 278
Kiamil, Shadan, III** 413
Kidd, Michael, II 102
Kido, Shiro, II 241
Kierkegaard, Sören, II 322
Kiersch, Fritz, III** 182
Kieslowski, Krzysztof, III* 317, 322
Kijowicz, Miroslaw, II 300
Kijowski, Janusz, III* 317
Kijsk, Kal'je, III** 286, 317
Kimiaï, Masud, III** 389
Kiminaï, Parviz, III** 390
Kim Il Sung, III** 352
Kimjagarov, Boris (Bension), III** 315
Kim Kan-yun, III** 353
Kim Ki-dok, III** 355
Kim Ki-yong, III** 355
Kim So-dong, III** 354
Kim Soo-yong, III** 355
King, Allan, III* 354; III** 215
King, Henry, I 212, 235, 258, 273; II 11, 40, 79; III** 21
King, Hu, III** 342, 343-345, 349, 350
King, Martin Luther, III** 440
King, Rick, III** 192
King, Stephen, II 378; III** 179, 182, 184
Kingsley, Ben, III* 207
Kino, Ketty, III* 183
Kinoshita, Keisuke, II 236, 240, 263-266, 269; III* 495
Kinski, Klaus, III* 159
Kinski, Nastassia, III** 113
Kinugasa, Teinosuke, I 470, 471n; II 238, 240, 241, 244, 257, 259
Kipling, Joseph Rudyard, II 58; III* 199; III** 174
Kiral, Erden, III** 417
Kirkov, Liudmil, III* 339
Kiro Hong, III** 357
Kirsanoff, Dimitri, I 36, 78, 86, 374
Kirsten, Ralf, III* 331
Kisch, Erwin, I 446
Kishon, Ephraim, III** 418
Kita, Ikki, III* 488, 498
Kivikoski, Erkko, III* 249
Kjellin, Alf, III** 35, 111
Kjellin, Alf, II 148
Kjoerluff-Schmidt, Palle, III* 255
Klaw, Marc, I 143, 144
Klein, James, III** 205
Klein, Jim, III* 379
Klein, William, III* 367, 378, 383, 384, 385
Kleiser, Randall, III** 52
Kleist, Heinrich von, III* 107, 146, 150, 165, 166, 169
Klick, Roland, III* 164
Klimov, Elem, II 211, 217; III** 238, 258, 260, 283, 284
Klimovsky, Leon, II 281
Klimt, Gustav, II 131; III* 210
Kline, Herbert, III** 418
Kline, Patsy, III** 52, 106
Klólikiewicz, Grzegorz, III* 316 317, 322
Klopčić, Matjaž, III* 304, 305
Klöpfer, Eugen, I 342, 355
Klos, Elmar, II 229; III* 275, 277, 307
Klossowski, Pierre, II 321; III* 411
Kluba, Henryk, III* 314
Kluge, Alexandre, III* 145, 146-149, 160, 180; III** 416
Kluge, Alexandra, III* 148
Kneff, Hildegard, II 144
Knight, Shirley, III** 132
Knott, Lydia, I 187
Knudsen, Oswaldur, III* 257
Kobakhidze, Michail, III** 294
Kobayashi, Masaki, II 242, 246, 268, 269, 270
Kobe, Hans, I 314
Kobland, Ken, III** 198
Kočetov, Vsevolod, II 204

Koch, Howard, II 21
Koch, Robert, I 358
Kocjubinskij, Michail, III** 290
Kodicek, Josef, I 446
Koenig, Wolf, III* 351; III** 215
Koerfer, Thomas, III* 180, 181, 182
Kohlhaase, Wolfgang, II 233; III* 334
Kohlo, Frida, III* 427
Kohon, David, III* 393, 400
Kokočašvili, Merab, III** 294
Kolar, Boris, II 301
Koline, Nicholas, I 366, 372
Koller, Xavier, III* 182
Kollo, Sanou, III** 430
Komarov, Sergej, I 382
Komorowska, Maja, III* 320
Kondriatuk, Andrzej, III* 314, 318
Kon Hong Sik, III** 353
Konwicki, Tadeusz, II 223; III* 310, 314, 322
Kopalin, Il'ja, I 383; II 198
Kopit, Arthur, III** 55, 58
Kopple, Barbara, III* 423; III** 157, 205
Korabov, Nikolai, III* 339
Korber, Serge, III* 122
Korda, Alexander, I 73, 87, 197, 216, 284, 341, 418, 419, 425, 426-428, 435; II 139
Korda, Zoltan, I 216, 439
Korolev, Sergej, III** 244
Koronel, Hilda, III** 368
Korš-Sablin, Vladimir, III** 319
Kortner, Fritz, I 342, 354
Kósa, Ferenc, III* 280, 289
Kosinski, Jerzy, III** 62
Koster, Henry, II 75
Koster, Simon, I 464
Kotcheff, Ted, III** 155, 216, 219, 226
Kott, Jan, II 366
Koumba, Henry-Joseph, III** 434
Kounavudhi, Vichit, III** 361
Koureishi, Hanif, III* 208
Kovács, András, II 227; III* 280, 284, 285, 287, 359
Kovács, Laszló, III** 121
Kowalsky, Lech, III** 196
Köwenstein, Hans Otto, I 349
Kozinčev, Grigorij, I 379, 398-404n; II 194, 197, 204, 208, 214
Kozomara, Ljubiša, III* 303
Kral, Ivan, III** 202
Kral, Peter, III* 163
Kramarenco, Naum, II 288
Kramer, Robert, III* 118, 130, 237, 238, 375, 380; III** 122, 137, 138-140, 191
Kramer, Stanley, II 28, 30, 77, 99, 108, 109, 112; III** 21, 22, 101, 163
Kramo-Lanciné, Fadika, III** 426
Krasiński, Zygmunt, II 364
Kratz, Käthe, III* 183
Kraus, Karl, II 131
Krauss, Werner, I 312, 324, 330, 333, 342, 358
Krauze, Antoni, III* 316
Krawicz, Mieczyslaw, I 452
Krejčík, Jiří, II 228
Kren, Kurt, III* 541
Kristel, Sylvia, III* 131
Kristeva, Julia, III* 95
Kristiansen, Terje, III* 254
Kristl, Vlado, II 301; III* 146
Kristov, Christo, III* 335, 336, 339
Kromanov, Grigorij, III** 317
Kronprinz (principe ereditario, figlio di Guglielmo II di Hohenzollern), I 180
Kroytor, Roman, III* 351; III** 215
Krúdy, Gyula, III* 292
Krumbachová, Esther, III* 271
Krusentstierna, Agnes von, III* 244
Krzeptowski, Adam, I 452
Ktari, Naceur, III** 404
Kubelka, Peter, III* 183, 541
Kubrick, Stanley, II 16, 67, 105, 108, 112, 312, 369-379; III* 199, 200, 219, 547; III** 55, 104, 108, 127, 131, 161, 162, 163, 164, 169, 182
Kuby, Erich, II 144
Kučera, Jan, I 446
Kučera, Jaroslav, III* 271
Kudo, Eiichi, III* 486
Kuhn, Regine, III* 331
Kuhn, Rodolfo, III* 394, 400
Kuhn, Siegfried, III* 331, 332
Kulešov, Lev, I 369, 380-382, 383, 396, 398, 403, 405n, 409; II 203; III** 201, 306, 315
Kulidžanov, Lev, II 209, 210; III** 244, 245, 284

Kulle, Jarl, II 148; III* 245
Kumai, Kei, III* 504
Kumashiro, Tatsumi, III* 511
Kumbaro, Saimin, III* 340
Kun, Béla, III* 282
Kundera, Milan, II 363; III* 272
Kunduros, Nikos, III* 258, 259, 260
Künel, Harry, III* 185
Kunert, Günter, III* 333
Kunert, Joachim, III* 330
Kupčenko, Irina, III* 253
Kuprin, Aleksandr Ivanovič, I 367
Kurahara, Koreyoshi, III* 513
Kuravlëv, Leonid, III** 262, 263
Kuri, Yoji, II 310
Kurishima, Sumiko, I 469
Kurkvaara, Maunu, III* 247
Kuroki, III* 509
Kurosawa, Akira, I 471; II 236, 240, 242, 244, 245, 246, 260-263, 265, 269; III* 459; III** 113, 132
Kurys, Diane, III* 130
Kushan, III** 389
Kusturica, Emir, III* 307, 309
Kutter, A., I 465
Kutz, Kazimierz, II 223, 224; III* 315
Kuypers, Rik, II 150; III* 188
Kuznecov, III** 235
Kvirikadze, Iraklij, III** 303
Kwami, Mambu Zinga, III** 435
Ky Nam, III** 359
Kyrou, Ado, III* 260

Labiche, Eugène, I 83, 360
Laborit, Henri, II 361
Labrecque, Jean-Claude, III** 219
Labro, Philippe, III* 120
Labuchin, Rassoul, III* 450
Lacan, Jacques, III* 95
La Cava, Gregory, I 249, 250; II 84
Lacerda, Carlos, III* 467
Lacombe, Georges, I 78, 91, 113, 115
Lacouture, Jean, III* 383
Ladd, Alan, II 11, 38, 42, 52, 55
Ladd, Alan jr., III** 16
Laemmle, Carl, I 148, 150, 159, 203
Lafitte, I 34
La Fouchardière, George de, I 105
Lagerlöf, Selma, I 275, 278, 280, 285, 286
Lagrange, Ivan, III* 175
Laguionie, Jean-François, II 305
Lahlu, Latif, III** 410
Lahlu, Nabyl, III** 411
Lai, Francis, III* 125
Laine, Edvin, II 147; III* 250
Laing, John, III** 232
Laing, Ronald, III* 204
Lajolo, Anna, III* 373, 536, 538
Lajus, Leda, III** 317, 318
Lake, Veronica, II 11, 52, 55
Lakhdar Hamina, Mohamed, III** 406, 408
Laloux, René, II 305
Lamac, Karel, I 446
Lamarr, Hedy, III* 531
Lamartine, Alphonse de, I 64
Lambert, Albert, I 34, 35
Lambert, Gavin, III* 192
Lambetti, Elli, III* 259
Lambrakis, III* 259
Lamine Akin, Mohamed, III** 431
Lam Lê, III** 360
Lamothe, Arthur, III* 352, 354; III** 212, 213
La Motta, Jake, III** 143
Lamour, Dorothy, II 98
Lamorisse, Albert, III* 276
Lamoureux, Robert, III* 122
Lampe, Jutta, III* 174
Lamprecht, Gerhard, I 98, 303, 331, 341, 348, 357; II 230
Lamy, Benoît, III** 435
Lancaster, Burt, II 11, 31, 52, 53, 110, 142; III* 112; III** 28, 32, 35, 96, 110
Lanctot, Micheline, III** 219
Landensuo, Jalmari, I 296
Landers, Lew, II 75
Landis, John, II 97; III** 51, 78, 175, 186, 191, 229
Landow, George, III* 542
Landru, Henri-Désiré, II 94
Lane, Charles, III** 209
Lane, Mark, III* 384
Lang, Fritz, I 26, 228, 269, 272, 273, 301, 302, 303, 310, 311n, 314-319, 320, 322, 324, 343, 347, 348, 357, 360, 389; II 13, 51, 53, 54, 55, 56, 61-62, 64, 66, 71, 76, 144, 145-146; III* 84, 92, 108, 145; III** 20, 94, 147
Lang, Michel, III* 118, 123
Lang, Walter, I 272; II 105
Langdon, Harry, I 169, 201, 249
Lange, Jessica, III** 52, 150, 231
Langlois, Henri, III* 82
Langtry, Lillie, I 422
Lanna, Väinö, III* 250
Lantz, Walter, II 291
Lanzmann, Claude, III* 142
Lao She, III** 337
Lapaire, Léo, I 465
Lapoujade, Robert, II 295; III* 137
Lara, Christian, III* 452
Larcher, David, III* 540
Lardner, Ring jr., II 19
Larkin, Sharon, III** 208
Laroche, Pierre, I 98, 113, 118
Larrain, Jaime, III* 409
Larsen, III* 410
Larsen, Roy E., I 59
Larsch, Christopher, III** 9
Laskowski, Jan, II 224; III* 310
Lasky, Jesse, I 207
Lassally, Walter, III* 192, 259; III** 388
Lassila, Maiju, III* 250
Latham, Woodwille, I 14
Lathan, Stan, III** 52
Latif, Reshid, III** 388
Latifi, Wali, III** 388
Latinovits, Zoltán, III* 292
Lattuada, Alberto, I 135; II 116, 156, 164, 170, 180-181, 184, 186, 187, 329; III* 53, 54, 58, 59, 60, 73; III** 241
Lauckner, Rolf, I 356
Laudgrehe, Gudrun, III* 174
Laughlin, Michael, III** 232
Laughlin, Tom, III** 34, 121,
Laughton, Charles, I 249; II 53, 110, 138, 346, 371
Launder, Frank, I 439
Laurel, Stan, I 171, 172, 239, 260, 296
Laurent, Jeanne-Marie, I 70
Lauriello, Alberto, III* 374
Lauritzen, Lau, I 296
Lauritzen, Lau jr., II 147
Laurot, Yves de, III* 377
Lauscher, Ernst Josef, III* 183
Lau Shing-hon, III** 348
Lautner, Georges, III* 119
Lauzon, Jean-Claude, III** 219
Lavedan, Henri, I 34, 36
Lavrov, German, II 217; III** 266
Lawrence, Bruno, III** 233
Lawrence, David Herbert, III* 201, 209, 210, 217
Lawrence, Florence, I 150
Lawrence, Gertrude, II 104
Lawrence, Marc, II 21
Lawson, John Howard, II 19
Laxness, Halldór, II 149; III* 258
Lazić, Dragoslav, III* 304
Leach, Wilfred, III** 121
Leachman, Cloris, III** 75
Leacock, Philip, II 106
Leacock, Richard, III* 346-347, 352, 355; III** 439
Lean, David, I 439, 441; II 16, 30, 77, 116, 137, 138; III* 200
Leander, Zarah, II 81
Léaud, Jean-Pierre, III* 93, 100, 103, 140, 312, 358, 463
Le Bargy, Charles, I 34, 35
Lebedev, Evgenij, III** 264
Ledbetter, Huddie, III** 52
Le Carré, John, III** 26
Le Chanois, Jean-Paul, II 124, 232
Ledda, Gavino, III* 32
Lederer, Charles, II 83
Leduc, Paul, III* 423, 426, 427, 433
Lee, Bruce, III** 35, 339, 342, 343
Lee, Christopher, II 143
Lee, Jack, I 439
Lee, Spike, III** 209
Lee Byong-il, III** 354
Lee Chang-ho, III** 357
Lee Du-yong, III** 356
Lee Kang-chon, III** 354
Lee Kyu-whan, III** 354
Lee Man-hi, III** 355
Leenhardt, Roger, I 121; II 131; III* 83, 84, 99, 113
Lee Thompson, Jack, III* 200; III** 104, 164, 177
Lee Young-il, III** 356
Lefebvre, Jean-Pierre, III* 353; III** 213
Lefèvre, René, I 87
Léger, Fernand, I 17, 51, 74, 75, 213, 342; III* 516, 541
Legg, Stuart, I 433
Legnazzi, Remo, III* 180
Legošin, Vladimir, I 412n

Legrand, Michel, III* 115
Le Grice, Malcolm, III* 540
Lehky, Vladimir, II 298
Lehmuskallio, Markku, III* 250
Lehto, Pekka, III* 250
Le Huye, III** 358
Leigh, Jack, I 423
Leigh, Janet, II 103
Leigh, Walter, I 433
Leisen, Mitchell, I 235, 266; II 79
Leiser, Erwin, II 151
Leitai, Antonio, I 455
Leite, Mendes, III* 230, 232
Leiter, Salomon, III* 428
Lejtes, Jozef, I 452; III** 418
Lelouch, Claude, III* 116, 118, 119, 124-125, 128, 135, 367; III** 51, 110
Lem, Stanisław, III* 318; III** 271
Lemaître, Frédéric, I 371
Lemaître, Jules, I 34
Le Masson, Yann, III* 363, 382
Lemke, Klaus, III* 146, 147, 164
Lemmon, Jack, II 49, 93, 94, 110; III* 59; III** 54, 59, 67, 85, 110, 151
Lemoine, Bob, III* 431, 450
Leni, Paul, I 301, 303, 314, 329-330, 346
Lenica, Jan, II 299, 303; III** 311
Lenin, Nikolaj, I 384, 405n; II 195, 205, 206, 214, 215; III* 178; III** 244, 259, 268, 280
Lennon, Peter, III* 219
Leon, Christopher de, III** 368
Leon, Gerardo de, III** 366
Leon, Mike de, III** 370
Leonard, Robert Z., I 235
Leonardi, Alfredo, III* 67, 373, 526, 527, 531, 536, 538, 542
Leonardo da Vinci, I 385
Léonce, I 38
Leone, Sergio, III* 62, 63; III** 84, 89, 137, 224
Leonov, Evgenij, III** 246, 255, 257
Lepage, Henri, I 99
Lepre, Gianni, III* 254
Leprince, Louis, I 13, 14
Leprince, René, I 37
Leprohon, Pierre, I 170, 172, 174
Lermontov, Michail Jurevič, I 414; II 197
Lerner, Alan Jay, II 80; III** 53
Lerner, Murray, III** 50
Le Roy, Acme, I 14
Leroy, Catherine, III* 378
Le Roy, Mervyn, I 234, 266; II 33, 34, 77; III** 47
Lescovitch, Hector, III* 399
Lesiewicz, Witold, II 221
Leskoj, Valerij, III** 268
Leskòv, Nikolaj, II 368
Leslie, Joan, II 100
Lesser, Sol, I 392n
Lessing, Gotthold Ephraim, III* 166
Lester, Mark, III** 182
Lester, Richard, III* 196, 200; III** 50, 51, 105, 114, 119, 164, 172
Leszczynski, Witold, III* 314
Leterrier, François, III* 137
Leto, Marco, III* 69
Levčuk, Timofej, III** 309
Levesque, Marcel, I 38
Levi, Carlo, III* 14
Levin, Ira, II 99; III** 117
Levine, Joseph, III* 349
Levinson, Barry, III** 63, 152
Lewin, Albert, I 267, 271; II 79
Lewin, Meyer, III** 418
Lewis, Hershell Gordon, III** 186
Lewis, Jerry, II 96, 99, 109, 292; III** 20, 67-70, 73, 74, 144
Lewis, Joseph H., II 55; III** 94
Lewis, Sinclair, I 237, 244; II 31
Lewis, Stephen, III* 207
Lewitt, Sol, III** 198
Lewton, Val, II 51, 55; III** 23
Leyda, Jay, I 392n
Lezama Lima, José, III* 441
L'Herbier, Marcel, I 18, 55-59, 62, 112, 113, 122, 274, 369, 372
Lhotzky, Georg, III* 183
Liberatore, Ugo, III* 64
Liddell, Eric, III* 211
Liebeneiner, Wolfgang, I 360, 447
Liehm, Antonin, III* 276
Li Hanxiang, III** 342, 343, 349, 350
Li Jia, III** 350
Li, Jack (Li Pingquian), III** 325, 340
Li Jun, III** 331
Lilar, Suzanne, III* 187
Lilienthal, Peter, III* 153, 173, 423

Lima, Pedro, II 274
Lima, Walter jr., III* 463, 466, 472
Lim Kwon-taek, III** 357
Lindberg, Per, I 209
Lindbergh, Charles, II 94
Lindblom, Gunnel, III* 244
Linder, Max, I 17, 38-42, 88
Lindfors, Viveca, III* 345
Lindström, Jon, III* 246
Lindstrom, Jörn, III* 248
Lindström, Rune, I 300; II 148, 315
Lindtberg, Leopold, I 465, 466; II 150; III* 181
Ling Nong, III** 328, 330
Ling Zi, III** 337
Ling Zifeng, III** 327, 337
Linnasalo, Timo, III* 250
Lin Qingjie, III** 350
Lin Qingxia, III** 350
Lin Zexu, III** 330
Lion, Roger, I 67
Li Pingqian, III** 325, 340
Lipinska, Christine, III* 135
Lippold, Eva, III* 332
Lipstad, Aaron, III** 166
Liquressis, Tonis, III* 265
Lisberger, Steven, III** 170
Lissenko, Natalia, I 366
List, Niki, III* 184
Li Tie, III** 340
Littín, Miguel, III* 404, 407, 412, 414, 423; III** 388
Little-White, Lennie, III* 451
Littlewood, Joan, III* 207
Littman, III* 378
Litvak, Anatole, I 374; II 13, 22, 55, 79; III** 21
Liu Jialiang, III** 343
Liu Shaoqui, III** 324
Livanelli, Zülfü, III** 417
Li Xiaojun, III** 338
Li Xing, III** 348, 349, 350
Lizzani, Carlo, II 156, 158, 170, 176; III* 11, 28, 64, 66, 73, 337
Ljubimov, Jurij, III** 268
Ljubimov, Pavel, III** 254, 255
Ljubšin, Stanislav, III** 266, 281
Llerandi, Antonio, III* 454
Lloyd, Frank, I 248, 266; III** 233
Lloyd, Harold, I 194, 195, 197, 199-201; II 86
Loach, Kenneth, III* 199, 203, 204-205; III** 196
Loder, Jayne, III** 207
Lods, Jean, I 78
Lo Duca, I 20n
Loew, Marcus, I 148
Loffredo, Silvio, III* 536, 539
Loffredo, Vittorio, III* 536, 538
Logan, Joshua, II 76, 104; III** 47
Logan, Phyllis, III* 213
Lohani, Fateh, III** 387
Lohmann, Axel, III* 380; III** 436
Lo-Johansson, Ivar, II 148
Løkkeberg, Pal, III* 252
Løkkeberg, Vibeke, III* 254
Lollobrigida, Gina, II 180, 186
Lombard, Carole, III** 146
Lombardi, Francisco, III* 416
Lombardi, Guido, III* 373, 536, 538, 551
Lombardi, Ugo, II 277
Lombardo, Goffredo, III* 9
Lommel, Ulli, III* 153
Lomnicki, Jan, III* 316
Loncraine, Richard, III** 180
London, Jack, I 381; II 75, 198; III* 292; III** 40
Lone, John, III** 224
Lopes, Fernando, III* 233
Lopes Ribeiro, Antonio, I 455
López, Diego, III* 433
López, Leonardo, III* 425
López, Rigoberto, III* 447
López Moctezuma, J., III* 431
López Portillo, José, III* 432
López Portillo, Margarita, III* 432
Lopušanskij, Konstantin, III** 287
Lord, Jean-Claude, III** 218
Loren, Sophia, II 175, 180; III* 58; III** 53
Lorenzini, Ennio, III* 73, 74
Loridan, Marceline, III* 365
Lorre, Peter, I 319; II 13, 53, 145; III** 178
Losansky, Rolf, III* 331
Losey, Joseph, II 20, 25, 30, 51, 56, 57, 59, 69, 143, 312, 345-349; III* 69, 123, 130, 156, 196, 200; III** 104, 108
Lotar, Eli, I 458
Lotjanu, Emil, III** 309
Lotz, Karl Heinz, III* 333
Louhichi, Taeb, III** 404
Louis, Roger, III* 369

Lourenço, Eduardo, III* 238
Love, Bessie, I 161, 162
Lovecraft, Howard Phillips, III* 180
Lowenstein, Richard, III** 228
Lowry, Malcolm, II 59
Loy, Nanni, III* 11, 14, 38, 54, 55
Lozinski, Marcel, III* 302
Lü Ban, III** 327
Lübbert, Orlando, III* 411, 413
Lubin, Arthur, I 273; II 98
Lubin, Sigmund, I 144
Lubitsch, Ernst, I 165, 195, 212, 217, 230, 271, 285, 303, 305, 306, 310, 346; II 11, 59, 78, 82, 83, 84, 85, 91; III* 90, 235; III** 62, 76, 341
Lucas, George, III** 59, 121, 132, 133, 145, 146, 168, 170, 173-174, 175, 176, 188, 191, 229, 346, 386
Luccas, Celso, III** 436
Luce, Henry, II 12
Luciano, Lucky, II 66
Luciani, Sebastiano A., I 130
Ludendorff, Erich, I 304
Ludueña, Julio, III* 399
Ludwig, Ursula, III* 168
Lugo, Alfredo, III* 455
Lugosi, Bela, II 143
Lugossy, László, III* 292
Luhmann, Mark, III** 440
Luhr, Peter, III* 107
Luigi XV di Francia, I 305
Lukács, György, III* 280, 283, 291
Lukov, Leonid, II 194
Lulli, Folco, II 190
Lumet, Sidney, II 106, 112; III** 25, 48, 83, 85, 90, 91, 163, 246
Lumière, Auguste, I 14, 15, 22, 31n, 99, 417; II 304; III* 89, 530; III** 141
Lumière, Louis, I 14, 15, 20, 22, 31n, 99, 417, 421; II 304; III* 89, 530; III** 141
Lumumba, Patrice, III* 49; III** 434
Lunch, Lydia, III** 200
Lundquist, Berndt, III* 241
Lundqvist, Jan, III* 381, 403
Luntz, Edouard, III* 119
Luo Wei, III** 343
Lupino, Ida, II 110
Lupo, Rino, I 454
Lupu, Pick, I 304
Lu Ren, III** 330
Lurie, John, III** 200, 203
Lussu, Emilio, III* 23
Lustig, William, III** 193
Luther, Igor, III* 278
Luttor, Mára, III* 296
Lu Xiaoya, III** 337
Lu Xun, III** 329, 332, 337, 340
Luzardo, Julio, III* 415
Luzzati, Emanuele, II 308
Lye, Len, I 428, 433; II 295
Lynch, David, III** 185-186, 191
Lyne, Adrian, III* 212; III** 52
Lynen, Robert, I 100
Lyon, Danny, III* 434; III** 206
Lysenko, Georgij, III** 309
Lysenko, Trofim, II 199
Lysenko, Vadim, III** 309
Lyssy, Rolf, III* 180
Lytton, Edward Bulwer, I 130

Maas, Dick, III* 190
Mabili, Marva, III** 390
Mabruk, Hussein, III** 402
Macario, Erminio, II 176, 187, 188
Mac Arthur, Douglas, II 236
Maccari, Ruggero, III* 10, 51, 53
Maccartney-Filgate, Terence, III* 351
Mac Cay, Windsor, I 29, 251
Mac Conghail, Muiris, III* 219
Macdonald, Ross, III** 79
MacDougall, Ranald, II 112; III** 163
Macé, Nicole, III* 254
Macedo, António de, III* 220, 237
Maceo, José, III* 443
Mačeret, Aleksandr, I 411
Mac Graw, Ali, III** 91
Machado y Morales, Gerardo, III* 440, 446
Machatý, Gustav, I 444, 445, 446
Machiavelli, Niccolò, II 181; III* 60
Machover, Robert, III* 380
Machulski, Juliusz, III* 322
Machwic, Michal, I 451
Mackendrick, Alexander, II 116, 141; III* 208, 451
Mackenney, Alfredo, III* 421
Mac Laglen, Victor, I 232, 245, 319, 418, 423
Mac Laine, Shirley, III* 380; III** 49, 54, 149
Mac Murray, Fred, III** 54
Mac Murray, Mary, III* 217
Mac Orlan, Pierre, II 125
Macpherson, Kenneth, I 428
Macskassy, Gyula, II 303
Madach, Imre, III* 294
Madavi, Mansur, III* 183
Maddow, Ben, II 29
Madonna, III** 52, 64
Madsen, Harald, I 296
Madsen, Holger, I 277
Maeterlinck, Maurice, I 56, 96n; II 88
Maetzig, Kurt, II 231-232; III* 329, 330, 437
Magdaleno, Mauricio, II 283
Maggi, Luigi, I 130
Maggio, II 188
Maggio, Pupella, III** 306
Magliulo, Giorgio, III* 81
Magnani, Anna, II 155, 161, 162, 166, 171, 173, 177, 188; III* 21, 35; III** 90, 305-306
Magni, Luigi, III* 61
Magnoli, Albert, III** 51
Magyar, Dezsö, III* 291
Maharivo, Justin, III** 435
Mahomo, Nana, III** 441
Maïga, Djingaraye, III** 432
Mailer, Norman, II 15, 105
Mai Loc, III** 358
Maisch, Herbert, I 360
Maitra, Amit, III** 375
Maitra, Sombhu, III** 375
Maître, Maurice, I 366
Majakovskij, Vladimir, I 382n; II 212, 214; III* 341; III** 285
Majewski, Janusz, III* 314, 322
Majo, Archie, I 235n
Mak, Johnny, III** 348
Makavejev, Dušan, III* 130, 296, 297-298, 302, 306
Makino, Masahiro, II 244
Makk, Károly, II 226; III* 280, 284
Mak Kar, III** 348
Makris, Dimitri, III* 381
Malamud, Bernard, II 105, 107; III** 57, 152
Malamuth, Bruce, III** 156
Malaparte, Curzio, II 186; III* 47
Malasomma, Nunzio, I 133
Malass, Muhammed, III** 398
Malcolm X, III* 385
Malden, Karl, II 110; III* 307
Maldonado, Eduardo, III* 426
Maldoror, Sarah, III* 452; III** 436
Malenkov, Georgij, II 207
Malick, Pervaiz, III** 388
Malick, Terence, III** 82
Malik, Djamaluddin, III** 363
Maljan, Genrich, III** 244, 304
Mallarmé, Stéphane, III* 151, 227
Malle, Louis, III** 83, 109, 112-113, 150; III** 110
Mallet, Marilù, III* 409, 413
Malmros, Nils, III* 256
Malraux, André, I 119; III* 87, 118
Maltz, Albert, II 19, 30
Mambetov, Azerbajdžan, III** 311
Mamharadze, Avtandil, III** 301
Mamoulian, Rouben, I 230-232, 258; II 77, 104
Managadze, Nodar, III** 294
Managadze, Šota, III** 294
Mancini, Liliana, II 173
Mancuso, Nick, III** 219
Mandel, Robert, III** 86
Mandoki, Luis, III* 433
Manès, Gina, I 70
Manet, Eduardo, III* 438, 440, 444
Manfredi, Manfredo, II 308
Manfredi, Nino, II 188; III* 9, 51, 57, 221
Manga, Carlos, II 275
Mangano, Silvana, II 27, 169, 180 181; III* 60; III** 282
Mangiamele, R., III** 221
Mangini, Cecilia, III* 69, 363
Mangolte, Babette, III** 199
Maniatis, Sakis, III* 264
Mankiewicz, Francis, III** 214, 218
Mankiewicz, Joseph Leo, II 28, 54, 77, 79, 83, 84, 89-91, 105, 108; III** 37
Mankowitz, Wolf, III* 219
Mann, Abby, II 109; III** 24
Mann, Anthony, II 11, 15, 18, 44, 45-46, 55, 76; III** 22, 32
Mann, Daniel, II 79; III** 38, 58
Mann, Delbert, II 79, 106, 107
Mann, Heinrich, I 350; II 231
Mann, Klaus, III* 288
Mann, Michael, III** 80
Mann, Thomas, III* 15, 331

Mansfield, Jayne, II 96
Mansurov, Bulat, III** 312, 314
Manthulis, Rovyros, III* 260
Mantilla, Fernando G., I 457
Mänttäri, Anssi, III* 250
Manzoni, Alessandro, III* 43
Mao Tun, III* 327, 329
Mao Tze-tung, II 197, 257; III** 324, 325, 328, 332, 334, 335, 341
Marais, Jean, II 361
Marat, Jean-Paul, I 52
Marboeuf, Jean, III* 121
Marcantonio, I 130
Marceau, Sophie, III* 133
March, Frederic, II 106
Marcos, Ferdinand, III** 367, 368, 370
Marcus, Louis, III* 219
Marcus, Manole, III* 326
Marczewski, Wojciech, III* 318
Marečkaja, Vera, II 205
Marey, Etienne, I 13, 15, 31
Margadonna, Ettore M., I 125
Margheriti, Antonio, III* 64, 65
Mari, Febo, I 130, 131
Máriássy, Félix, II 226; III* 287
Máriássy, Judit, II 226
Marielle, Jean-Pierre, III* 122
Marighela, Carlos, III* 467
Marinescu, Serban, III* 328
Marinetti, Filippo Tommaso, I 130
Marins, Jose Mojica, III* 468
Marion, Denis, I 205
Mariscal, Alberto, III* 430
Marker, Chris, II 359, 360; III* 83, 87, 113, 115, 357, 363, 367, 368, 369, 386-388, 411, 437
Markle, Peter, III** 152
Markopoulos, Gregory, III* 520, 521, 522-523, 529
Markos, (Markos Vafiadis), III* 263
Markovič, Goran, III* 307, 308
Marks, Aleksandar, II 301
Markson, Morley, III** 215
Marlowe, Christopher, II 201; III* 206
Marquand, Richard, III** 174
Marquez, Maria Elena, I 475
Marr, H., I 465
Marr, Leon, III** 220
Marre, Jeremy, III* 451
Marret, Mario, III* 368
Marrison, I 190n
Mars, Séverin, I 37
Marshall, George, II 44, 55
Martenson, Mona, I 297
Martí, Farabundo, III* 423
Martí, José, II 286; III* 442
Martin, Dean, II 37, 99
Martin, John S., I 59
Martin, Karl-Heinz, I 314
Martin, Marcel, III* 139
Martin, Mardick, III** 141, 143
Martin, Steve, III** 77
Martinez Correia, José Celso, III* 465
Martinez Lázaro, Emilio, III* 230
Martínez Ortega, G., III* 427
Martinez Suarez, José, III* 394
Martini, Andrea, II 169
Martins Cordeiro, Margarida, III* 237
Martoglio, Nino, I 130
Marton, Andrew, II 17; III* 223
Martone, Maria, I 184
Marty, André, I 112
Marukawa, Toru, III* 485
Marvin, Henry M., I 153
Marvin, Lee, II 46; III** 32, 47, 87, 114
Marx, Chico, I 240, 241
Marx, fratelli, I 87, 240, 241, 260; II 85; III** 20, 76
Marx, Groucho, I 240, 241
Marx, Harpo, I 240, 241
Marx, Karl, I 385; II 61, 366; III* 22, 46, 93, 148
Marx, Zeppo, I 240
Marzuk, Said, III** 397
Máša, Antonin, III* 269
Masao, Adachi, III* 488
Masaryk, Jan, II 227
Maščenko, Nikolaj, III** 308
Maselli, Francesco, II 164; III* 11, 14, 33-35, 73
Mashita, III* 491
Masina, Giulietta, II 330
Maslarov, Plamen, III* 339
Mason, James, II 72, 80, 90, 91, 139, 372; III** 108
Mason, Marsha, III** 60
Massip, José, III* 435, 438, 441, 447; III** 436
Massobrio, Lionello, III* 35
Masson, Frédéric, I 52
Masson, Jean, I 95
Masterson, Peter, III** 150
Mastrocinque, Camillo, II 187
Mastroianni, Marcello, II 175; III* 9, 26, 48, 55, 57, 58, 59, 263; III** 282
Masumura, Yasuzu, III* 489-490
Matarazzo, Raffaello, II 169, 190; III* 60
Matas, Percy, III* 412
Maté, Rudolph, II 111
Mateo, Ugo, III* 431
Matheson, Richard, III** 165, 166, 174, 178
Mathis, June, I 204
Matlin, Marlee, III** 150
Matos Silva, Fernando, III* 234
Matsui, Sumako, II 238, 240
Matsumoto, Toshio, III* 510-511
Mattei, Enrico, III* 365
Mattes, Eva, III* 174
Matthau, Walter, II 94; III** 27, 54, 56, 59, 85, 88
Mattoli, Mario, II 187, 191
Mattson, Arne, II 149; III* 257
Mature, Victor, II 46
Matveev, Evgenij, III** 242, 308
Mauch, Thomas, III* 174
Mauclères, «Studio 28», I 20
Maugham, Somerset, I 247; II 79
Maum Thein Niun, III** 361
Maunder, Paul, III** 232
Maupassant, Guy de, I 93, 110, 360, 368, 373; II 132, 134, 216; III* 284
Mauro, Humberto, I 474; II 274, 275-276; III* 457
Maurois, André, I 227
Mavrikios, Dimitris, III* 265
May, Elaine, II 60; III** 56, 75
May, Joe, I 341, 349; II 62
May, Karl, III* 62, 165
May, Paul, II 144
Mayer, Carl, I 310, 311n, 320, 326, 329, 343
Mayer, Louis, III** 12
Mayo, Archie, I 235
Mayolo, Carlos, III* 415
Maysles, Albert, III* 346, 348, 460; III** 50
Maysles, David, III* 346, 348, 460; III** 50
Mazif, Sid Ali, III** 408
Mazursky, Paul, III** 60
Mazzetti, Lorenza, III* 191
Mazzucco, Massimo, III* 80
Mc Arthur, Charles, I 236, 237, 283; II 91
McBain, Ed, III** 85
McBride, Jim, III** 81, 164
McCall, Anthony, III** 199
McCarey, Leo, I 200n, 250n; II 11, 32-34, 84
McCarthy, Joseph R., II 8, 18, 19, 20, 21, 22; III* 383; III** 8, 29, 97
McCarthy, Mary, III** 90
McCoy, Horace, III** 97
McCrea, Joel, II 38; III** 42
McCullers, Carson, II 109
McDowell, Malcolm, II 377; III* 199
Mčedlidze, Nana, III** 295
McEvan, Alan, III* 213
McKimson, Robert, II 291
McLaren, Norman, II 293-294; III** 431
McLeod, Norman Z., II 98
McLeod Wilcox, Fred, II 113
McLuhan, Herbert Marshall, III* 519
McQueen, Steve, II 47; III** 39, 55, 99, 165, 217
Mc Tiernan, John, III** 194
Meckel, Christoph, III* 334
Medeiros, Richard de, III** 431
Medford, Don, III** 37
Medvedev, Roy, III** 235
Medvedkin, Aleksandr, I 406, 407n; III* 362; III** 241
Meglicki, Constant, I 451
Mehboob, Khan, III** 373
Mehdi, Taieb, III** 402
Mehta, Ketan, III** 383
Meienberg, Niklaus, III* 180
Meiji, dinastia giapponese, II 238 251, 259, 265, 268; III* 495, 496
Meinhof, Ulrike, III* 172
Mejerchol'd, Vsevolod E., I 231, 382n, 385, 409
Mejía, Alberto, III* 415
Mekas, Adolfas, III* 517; III** 191
Mekas, Jonas, III* 186, 517-518, 529; III** 137, 191
Melani, Marco, II 169
Melato, Mariangela, III* 39

Melendez, Bill, II 293
Meliava, Tamaz, III** 295
Méliès, Georges, I 16, 17, 20, 21-27n, 29, 30, 31, 33, 38, 80, 83, 145, 147, 235, 301, 319, 363, 370, 417; III*,89; III** 141
Meller, Raquel, I 67
Mel'nikov, Vitalij, III** 252, 253
Melville, Herman, III* 207; III** 73
Melville, Jean-Pierre, II 134, 135; III* 83, 84, 120, 150
Meneses, Guillermo, III* 410
Menichelli, Pina, I 130
Menjou, Adolphe, I 187; II 20
Mennegoz, Robert, III* 362
Mensah, Charles, III** 434
Men'šov, Vladimir, III** 254, 255
Menzel, Jiří, III* 86, 270, 272-273, 274, 278
Merbah, Lamine, III** 408
Mercanton, Louis, I 57
Mercer, David, II 361; III* 204
Merchant, Ismail, III** 108
Mercier, Armand, I 81
Mercouri, Melina, II 29; III* 259, 264
Merežko, Viktor, III** 252, 268
Merjui, Darius, III** 389
Mesquitinha, II 276
Messter, Oskar, I 257, 304, 363
Mészáros, Márta, III* 294-295
Metaxas, Joannis, III* 261
Metz, Vittorio, II 176
Metzner, Ernö, I 344
Meurisse, Paul, II 135
Meyer, Johannes, I 291
Meyer, Nicholas, III** 167
Meyer, Paul, II 150; III* 363
Meyer, Russ, III** 187
Meyers, Sidney, III* 344; III** 137
Meyrink, Gustav, III* 268
Miccicchè, Lino, II 249; III* 69, 101, 363
Michalkov, Nikita, III** 238, 245, 253, 266, 277-282, 284, 286, 307, 312
Michalkov-Končalovskij, Andrej, II 211; III** 112, 238, 244, 267, 268, 269, 275-277, 281, 287, 289, 311, 312, 315
Michaux, Oscar, III** 207
Michel, André, I 83, 360
Micheli, Ivo Barnabò, III* 75, 372
Michev, Georgi, III* 339
Michiels, Ivo, II 150; III* 188
Mickiewicz, Adam, I 452; II 364
Mičurin, Ivan, II 199
Midler, Bette, III** 52
Miéville, Anne-Marie, III* 96
Mifune, Toshiro, II 242, 261; III** 114-115
Migliori, Gabriel, II 277
Mihić, Gordan, III* 303, 308
Mihu, Julian, III* 325, 328
Mika, fratelli, III* 251
Mikaeljan, Sergej, III** 246
Mikkelsen, Laila, III* 254
Mikolajčuk, Ivan, III** 308
Milani, Lorenzo, III* 42
Miler, Zdenek, II 298
Miles, Christopher, III* 210
Miles, William, III** 209
Milestone, Lewis, I 235, 260, 262, 267; II 14, 54, 77, 91; III* 21, 233
Milian, Tomas, III* 64
Milius, John, III** 36, 82, 132, 152, 153, 154-156, 161, 170
Milkani, Piro, III* 340
Milland, Ray, II 11, 109, 112; III** 163
Millar, Stuart, III** 34
Miller, Arthur, II 22, 23, 232; III** 90
Miller, Carl, I 187
Miller, Claude, III* 121
Miller, David, II 30, 49; III** 81
Miller, George, III** 229, 231
Miller, Henry, III* 255
Miller, J. P., II 106
Miller, Warren, III* 349
Millet, Kate, III* 379
Mills, Charles Wright, III* 350
Mills, John, II 138
Milne, Tom, III* 105
Miłosz, Czesław, II 223; III* 319, 322
Mimica, Vatroslav, II 301; III* 296, 300-301, 302, 303
Mindadze, Aleksandr, III** 247
Miner, Bill, III** 220
Miner, Steve, III** 63, 180
Ming, dinastia cinese, III** 329, 344, 345
Mingozzi, Gianfranco, III* 70, 359
Minkin, Adolf, I 413, 415; II 232
Minnelli, Liza, II 81; III** 46, 48, 49, 100
Minnelli, Vincente, I 260, 267, 271, 272; II 10, 55, 78, 80-81, 99-101; III** 46, 47
Minoru, Minata, III* 490
Miquel, Joëlle, III* 107
Mir, Raza, III** 388
Mirams, Roger, III** 232
Miranda, Carmen, II 11
Mirbeau, Octave, II 343
Miró, Pilar, III* 230, 232
Mironer, Felix, II 212
Mirren, Helen, III* 220
Mirza, Saeed Aktar, III** 382
Mishima, Yukio, III* 486, 490, 503; III** 157
Mita, Mereta, III** 232
Mitchell, Eric, III** 200, 201
Mitchell, Margaret, I 258
Mitchum, Robert, II 37, 38, 48, 52, 58, 110; III** 80, 97, 104, 107, 113
Mitrović, Zivorad, II 233
Mitta, Aleksandr, II 211; III** 237, 244, 257, 258
Mitterrand, François, III* 118
Miujur, Jurij, III** 317
Miura, Mitsuo, II 242
Mizoguchi, Kenji, I 471; II 238, 240, 244, 245, 246, 254-257, 266; III* 84, 490
Mizrachi, Moshe, III** 419
Mkrtčjan, Albert, III** 268, 304, 305
Mkrtčjan, Mger, III** 305
Mnouchkine, Ariane, III* 134
Moati, Serge, III* 120
Moberg, Wilhelm, III* 242
Moccia, Giuseppe, (Pipolo), III* 77
Mocky, Jean-Pierre, III* 83, 120
Modi, Sohrab M., III** 373
Modigliani, Amedeo, II 118
Modot, Gaston, II 118
Modzelewsky, Eugen, I 451
Moguy, Léonide, I 98
Mogherini, Flavio, III* 61
Mohapatra, M., III** 383
Molander, Gustav, I 296, 298, 299; II 115, 146, 149, 315, 322; III* 246; III** 123
Molberg, Peter, I 297
Molière, I 93, 327
Molina, Angela, III* 290
Molina, Josefina, III* 217
Molinaro, Edouard, III* 120
Mollberg, Rauni, III* 249
Mollo, Andrew, III* 135, 214
Molnár, Ferenc, I 319; III* 284
Monca, Georges, I 37, 38
Mondy, Pierre, III* 122
Monicelli, Mario, II 185, 187, 188; III* 7, 53, 54, 55, 57, 60, 73, 77; III** 255
Monkees, The, III** 120
Monnier, Philippe, III* 383
Monori, Lili, III* 290
Monroe, Cynthia, III** 121
Monroe, Marilyn, II 48, 60, 104, 140; III* 210, 531
Montagnani, Renzo, III* 57
Montaldo, Giuliano, III* 36
Montand, Yves, II 359; III* 36, 95, 120, 125; III** 254
Montanelli, Indro, II 176
Monteiro, João Cesar, III* 238
Montejo, Esteban, III* 441
Montesano, Enrico, III* 57
Montesquieu, Charles Louis de Secondat, barone di la Brède e di, I 48
Monteverdi, Claudio, III* 177
Montez, Lola, II 132
Montez, Maria, II 11
Montez, Mario, III* 531
Montezuma, Magdalena, III* 166
Montgomery, Frank, I 149
Montgomery, George, II 52
Montgomery, Robert, II 54, 110
Montseny, Federica, III* 229
Moore, Dudley, III** 66-67
Moore, Owen, I 150
Moore, Robert, III** 60
Moorehead, Agnes, II 54
Mora, Juan Miguel de, II 286
Moraes, Wenceslau de, III* 237
Morales, Jacobo, III* 450
Morant, Harry, III** 222
Morante, Elsa, III* 59, 66
Moravia, Alberto, II 173, 186; III* 39, 45, 49, 66, 92
Moraz, Patricia, III* 118
Moreau, Jeanne, II 349; III* 101, 115, 129, 470
Moreno, Kitico, III* 422

Moretti, Nanni, III* 77
Morgan, Charles, I 247
Morgenstern, Janusz, III* 311, 315
Mori, Cesare, III* 66
Morin, Edgar, III* 342, 343, 355, 404
Morita, Yoshimitsu, III* 513
Morlay, Gaby, II 132
Morley, Karen, I 233; II 21
Morlhon, Camille de, I 37
Moro, Tommaso, II 42
Morrell, David, III** 155
Morris, Robert, III** 198
Morrison, Bruce, III** 232
Morrison, George, III* 219
Morrison, Jane, III** 206
Morrissey, Paul, III* 534; III** 138, 185, 186
Morrisson, Betty, I 187
Morse, George, III* 146, 147
Mory, Philippe, III** 434
Moskalik, Antonin, III* 278
Moskvin, Ivan, I 407
Mostel, Zero, II 21; III** 75
Mottershaw, Frank, I 417
Mouketa, Paul, III** 434
Moullet, Luc, III* 138
Mounet, Paul, I 34
Mounet-Sully, I 34, 36
Moussinac, Léon, I 44, 341, 383, 385n, 396; III* 516
Mowbray, Malcolm, III* 213
Moya, Luis, II 287
Mozart, Wolfgang Amadeus, II 308, 344; III* 71; III** 112
Mozžuchin, Ivan Il'ič (Mosjaukine, Ivan), I 366, 367, 368, 371, 372, 373, 375, 381
Mrozek, Sławomir, III* 316, 321
Mubarak, Muhammad Hosni, III** 397
Muehl, Otto, III* 541
Muhammad Alí (Cassius Clay), III** 209
Mukherji, Hrishikesh, III** 376
Mukhtar, Omar al-, III** 403
Mulamba, Mbuyi Yahana, III** 435
Mulcahy, Russell, III** 230
Mulkerns, Jim, III* 219
Müller, Marco, III** 334, 367
Müller, Robby, III* 164, 174
Mulligan, Robert, II 82, 107; III** 25, 37, 83, 98-100, 144, 149, 151
Multatuli, III* 190
Mulvey, Laura, III* 214
Mune, Ian, III** 233
Muni, Paul, I 233, 234; II 66
Muniz, Sergio, III* 461
Munk, Andrzej, II 218, 219-221, 224
Munk, Kaj, I 299; II 313
Muñoz, Gori, II 279
Murakami, Jimmi Teru, II 292
Murata, Minoru, I 470
Muratov, A. J., III** 310
Muratova, Kira, III** 286, 309, 310, 311
Murdoch, Rupert, III** 13
Murer, Fredi M., III* 182
Muresan, Mircea, III* 325
Muriel, Gómez Emilio, II 284
Murnau, Friedrich W., I 216, 302, 303, 314, 320, 324-329, 332, 346, 373, 470; III* 159
Mur Oti, Manuel, II 151
Murphy, Dudley, I 75, 342
Murphy, Eddie, III** 77
Murphy, Geoff, III** 233
Murphy, Pat, III* 219
Murray, Athol, III** 219
Murray, Donald, III** 220
Murray, Mary, I 147
Murray, Scott, III** 228
Murúa, Lautaro, III* 394, 399, 400
Musil, Robert, II 131; III* 146, 150
Musso, Jeff, I 98
Mussolini, Benito, I 445; III* 66, 517; III** 302, 402
Mussolini, Vittorio, I 135n
Mussorgskij, Modest Petrovič, II 294
Mustetea, Constantin, II 302
Muybridge, Edward, I 13
Muzii, Enzo, III* 43

Nabokov, Vladimir, II 372; III* 157, 313
Nachapetov, Rodion, III** 268
Nádasdy, Kálmán, II 226
Naderi, Amir, III** 391
Nagakawa, Nobuo, II 245
Nagata, Masaichi, II 241
Nagy, Imre, II 225; III* 279
Nalpas, Louis, I 37
Nameth, Ronald, III* 545

Napierkowska, Stacia, I 68
Narayana, B.S., III** 385
Narizzano, Silvio, III* 200; III** 217
Narliev, Chodžakuli, III** 314
Naruse, Mikio, I 471n; II 242, 246, 247, 251-253, 259
Nascimento, Milton, III* 480
Nash, J. Richard, II 106
Nash, Percy, I 423
Nasr, Georges, III** 400
Nasri, Samir, III** 400
Nass El Ghiwane, III** 411
Nasser, Gamal Abdel, III** 391, 392, 396
Nat, Marie José, III* 295
Nathan, John, III* 497
Nathan, Robert, II 79
Naumov, Vladimir, II 208, 210; III** 245, 307
Nava, Gregory, III* 434; III** 197, 206
Navarro, Carlos, I 475n
Nazzari, Amedeo, II 171, 190
N'Diaye, Felix Samba, III** 425
Neame, Ronald, III* 200, 209; III** 104, 164
Nečaev, Sergej, III* 181
Needham, Hal, III** 39
Nee-Owoo, Kwatee, III** 439
Negrete, Jorge, II 282
Negri, Pola, I 343, 346; III* 450
Negroni, Baldassare, I 130
Negulesco, Jean, I 267, 271; II 11, 52, 79
Nehru, Jawaharlal, III** 376
Neill, Roy William, I 208
Neilan, Marshall, I 147, 195
Neira, Carmen, III* 413
Nekes, Werner, III* 540
Nekrasov, Viktor, II 212
Nelli, Piero, III** 435
Nelson, Gary, III** 38, 170
Nelson, Horatio, I 248, 305, 419
Nelson, Ralph, II 106; III** 34, 58, 65, 124, 164
Němec, Jan, II 213; III* 268-269, 270, 278, 283
Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič, I 367
Nemirowsky, Irène, I 99
Nepp, József, II 303
Néri, Julio, III* 455
Nero, Franco, III** 241
Nerone, Lucio Domizio, I 130, 132
Neruda, Pablo, III* 410, 413, 414, 447
Nespolo, Ugo, III* 67
Nestler, Peter, III* 381
Neto, João Cabral de Melo, III* 470
Neuland, Olev, III** 268, 317, 318
Neumann, Kurt, II 111; III** 183
Neverov, Aleksandr, III** 312
Neves, III* 481
Neves, David, III* 463, 472
Neville, Edgar, I 457; II 151
Newell, Mike, III* 213
Newerly, Igor, II 218
Newman, Paul, II 57, 64, 110; III** 26, 36, 55, 79, 83, 91, 93, 151, 152
Newmann, Joseph L., II 113
Newmeyer, Fred, I 200n
Nezval, Vitězlav, III* 272
N'Gaïdo Bah, Cheikh, III** 425
N'Gakane, Lionel, III* 441
N'Gangura, Mweze, III** 435
N'Gassa, Jean-Paul, III** 433
Ng See-yuen, III** 343
Nguyen Hong, Nghi, III** 358
Nguyen Ngat Me, III** 358
Nguyen Ten Loi, III** 358
Nguyen Van Thong, III** 358
Niblo, Fred, I 196, 212, 218, 219, 257; II 78
Niby, Christian, III** 181
Nichetti, Maurizio, III* 78
Nichev, Ivan, III* 338
Nichols, Mike, II 105; III** 55-56, 75, 167
Nicholson, Jack, II 110, 377; III** 38, 39, 40, 41, 55, 56, 61, 80, 111, 120, 121, 125, 126, 178, 277
Nicholson, James H., III** 118
Nicola II Romanov, zar di Russia, III** 261
Nicolaescu, Sergiu, III* 326
Nicolayssen, Hans Otto, III* 254
Nie Er, I 472n; III** 330
Niehaus, Ingo, III* 422
Nielsen, Asta, I 277n, 289, 304, 333, 342; III* 333
Nielsen, Mathilde, I 291
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, I 48, 315; III* 47, 356; III** 274

Nieves Conde, José Antonio, II 151, 152; III** 223
Nihalani, Govind, III** 382
Nikolaidis, Nikos, III* 263
Nikolenko, Sergej, III** 268
Nikolić, Zivko, III* 305
Nilsson, Maj-Britt, II 149
Nilsson, Rob, III** 205
Nimoy, Leonard, III** 170
Nimr, Samir, III** 401
Nishiyama, Eulogio, II 287
Niskanen, Mikko, III* 247
Nixon, Richard M., II 20; III** 8, 84, 163
Nkrumah, Kwame, III** 439
Noa, Manfred, I 304, 305-306
Nobile, Umberto, II 210
Noda, Kogo, II 248
Noël, Jean-Guy, III** 218
Noël-Noël, II 122
Noer, Arifin, III** 364
Noguez, Dominique, III* 116
Noiret, Philippe, III* 120, 121
Nonguet, Lucien, I 30, 37, 39n
Norden, Francisco, III* 415
Nordlund, Solveig, III* 238
Normand, Mabel, I 168, 173
Noronha, Linduarte, III* 457
Norris, Frank, I 204
Norštejn, Jurij, II 302
Norwid, Cyprian Kamil, II 364
Nosler, Llyod, I 219
Novak, Kim, II 98
Novaković, Radoš, II 233
Novalis, III* 166
Novents, Galja, III** 305
Noverre, Maurice, I 15
Nowell-Smith, Geoffrey, III* 195
Nowicki, Jan, III* 295
Nowina-Pezybylski, Jan, I 452
Noy, Wilfred, I 423
Noyce, Philip, III** 225
Nüchtern, Rüdiger, III* 164
Nuñez, Inaki, III* 230
Nunez, Victor, III** 195
Nureiev, Rudolf, III* 202
Nuti, Francesco, III* 79
Nyby, Christian, II 111
Nye, Barry, III* 434
Nykvist, Sven, II 327; III* 244, 245, 274

O, Dore, III* 540
Oakie, Jack, I 242; II 98
Oates, Warren, III** 38, 41, 44, 155, 233
Obeysekera, Vasanth, III** 386
Oblowitz, Michael, III** 201
Oboler, Arch, II 75, 112
O'Brien, Edna, III* 208
O'Brien, Richard, III** 229
O Byong Che, III** 353
Ocampo, Silvina, III* 433
O'Casey, Sean, III* 209
Ochlopkov, Nikolaj, I 406n; II 345
O'Connor, Flannery, II 59
O'Connor, Pat, III* 220
Oddson, Hilmar, III* 258
Oddson, Reynir, III* 257
Odets, Clifford, I 266; II 20, 26, 69
Odjidia, Bernard, III** 439
Odorisio, Luciano, III* 80
Odžagov, Rasim, III** 306
Oehme, Roland, III* 333
Oertel, Curt, I 465, 466
O'Flaherty, Liam, I 245, 425
O'Frederiks, Alice, II 147
Oganesjan, Bagrat, III** 304, 305, 306
Ogawa, Shinsuke, III* 507, 508, 509
Ogier, Bulle, III* 109, 255
Ogilvie, George, III** 229
Oguri, Kohei, III* 513
O'Hara, John, II 105
O'Hara, Mario, III** 368, 370
O'Hara, Maureen, III** 42
Ohberg, Ake, I 300
Ohnet, Georges, I 36
Ojetti, Alessandro, III* 373
Okamoto, Kikachi, III* 486
Okan, Bay, III** 417
Okeev, Tolomuš, III** 238, 244, 316
Okioh, François, III** 431
Ökten, Zeki, III** 415, 416
Okumura, Yuji, III* 509
Olbrychski, Daniel, II 367
Olcott, Sydney, I 147
O'Leary, Liam, III* 219
Oleša, Jurij, III** 259
Oliveira, Geraldo J., II 274
Olhovich, Sergio, III* 427, 432
Oliveira, André Luis, III* 468
Oliveira, Manuel de, I 455; III* 233, 234-236, 237

Olivera, Hector, III* 399, 401
Olivier, Laurence, I 439, 440, 441; II 88, 90, 140, 371; III* 193, 206, 213; III** 23, 233
Olmi, Ermanno, III* 12, 39-41, 42, 73; III** 319
Olofson, Christina, III* 246
Olsson, Stellan, III* 245
Onassis, Aristoteles, III* 357
O'Neill, Eugene, I 262; II 313; III** 28, 90
O'Neill, Jennifer, III** 99
O'Neill, Patrick, III* 545
Onetti, Juan Carlos, III* 75, 401
Ongania, Juan Carlos, III* 393
Onorato, Virginia, III* 372
Ophüls, Marcel, III* 141, 382, 383
Ophüls, Max, I 360, 447, 448; II 118, 131-132; III* 97, 155, 392
Orduña, Juan de, II 151
Ordinskij, Vasilij, II 208; III** 242
Ordyński, Ryszard, I 452
Orfan, Ahmed, III** 398
Orkin, Ruth, III* 345
Orlov, Boris, III** 235
Orlova, Lubov Petrovna, II 198
Ornitz, Samuel, II 19
Oropeza, Daniel, III* 456
Orozco, José Clemente, II 283
Orsini, Valentino, III* 12, 31, 33, 337
Ortoleva, Peppino, III** 205
Orton, Joe, III* 208
Orwell, George, II 137, 306; III** 173
Osada, Arata, II 267
Osanai, Kaoru, I 469, 470
Osawa, Yoshio, II 241
Osborne, John, II 143; III* 193, 194
Oscarsson, Per, III* 245, 256
Osep'jan, Mark, III** 267, 286
O'Shea, John, III** 232
Oshima, Nagisa, III* 130, 489, 491 493, 499-503, 505, 506, 510; III** 356, 357
Oskarsson, Larus, III* 244, 258
Ospina, Luis, III* 415
Osten, Suzanne, III* 245
Ostrovski, Grisha, III* 337
Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič, I 385, 411
Ostrovskij, Nikolaj, III** 308
Osugi, III* 498
Oswald, Gerd, III** 177
Oswald, Richard, I 305, 341, 349
Osyka, Leonid, III** 308
Otelo, Grande, II 274
Otero, Manuel, II 305
O'Toole, Peter, III** 112
Ouedraogo, Idrissa, III** 430
Oury, Gérard, III* 122
Ouspenskaya, Maria, II 21
Ousseîni, Inoussa, III** 432
Ovanessian, Arby, III** 389
Ové, Horace, III* 451
Owen, Alun, III* 196
Owen, Don, III* 354; III** 215
Ozep, Fedor, I 374, 398
Ozerov, Jurij, III** 241, 284
Ozgenturk, Ali, III** 416
Ozkan, Yavuz, III** 417
Ozu, Yasujiro, I 470, 471; II 240, 245, 246, 247-251, 254, 256, 260; III* 160, 238, 512; III** 156, 341

Paavolainen, Olavi, III* 248
Pabst, Georg Wilhelm, I 133n, 156, 161, 331, 332-336, 347, 348, 352, 356, 357, 368, 409; II 145; III** 286
Pacino, Al, III** 83, 85, 91, 122, 134
Padavit, Chalong, III** 361
Padilla, Heberto, III* 444
Pae Chang-ho, III** 357
Pagano, Bartolomeo, detto Maciste, I 129, 131, 134; II 189
Page, Geraldine, III** 150
Paglieri, I 37
Pagliero, Marcello, I 137; II 122, 123, 185
Pagnol, Marcel, I 19, 94, 96, 97, 106, 111, 112, 236, 427; II 129, 130
Painlevé, Jean, I 76, 77, 430
Painter, Baburao, I 472n
Pais, Frank, III* 439
Pajaczowska, Claire, III** 199
Pakkasvirta, Jaakko, III* 247, 248
Pakula, Alan J., III** 25, 38, 39, 81, 84, 98, 100-101, 149, 151, 163
Pal, George, II 111, 112
Palcy, Euzhan, III* 452
Palermi, Amleto, I 130, 132
Pallu, Georges, I 454

Palmer, Lilli, III* 332
Palsbo, Ole, II 147
Palumbo, Dolores, II 188
Pampanini, Silvana, II 169, 180
Panama, Norman, II 14, 112
Panayotopulos, Nikos, III* 263, 265
Panero, Leopoldo, III* 230
Panfilov, Gleb, II 215; III** 238, 244, 245, 247-251, 255, 262, 267, 283, 284
Panijel, Jacques, III* 362
Panova, Vera, II 212
Pansini, Mihovil, III* 303
Panussopulos, Georgios, III* 265
Panzini, Alfredo, III* 51
Paolella, Domenico, I 137; III* 64
Paolo di Tarso, III* 18
Papandreu, Andreas, III* 264
Papandreu, Georgios, III* 259
Papas, Irene, III* 259; III** 402
Papatakis, Nikos, III* 260
Papič, Krsto, III* 303
Papoušek, Jaroslav, III* 273, 274
Pappé, Julien, II 305
Paradžanov, Sergej, III* 326, 336; III** 237, 238, 244, 278, 289, 290-292, 304, 307, 308, 314, 420
Paranagua, Paulo Antonio, III* 471
Paranjape, Raja, III** 374
Paredes, Eduardo, III* 404, 407
Parenti, Gino, I 137
Paris, Rogelio, III* 441, 445
Parise, Goffredo, III* 49
Park Chung Hee, III** 354
Parker, Alan, III* 212; III** 107
Parker, Alfred, I 196, 257
Parker, Eleanor, III** 177
Parks, Gordon, III** 52, 87, 212
Parks, Gordon jr., III** 87
Parks, Larry, II 21
Parlo, Dita, I 91, 108
Parra, Violeta, III* 447
Parrish, Robert, II 48; III* 136; III** 25
Partanen, Heikki, III* 248, 250
Parton, Dolly, III** 52
Pascal, Christine, III* 129
Pascal, Gabriel, I 439
Pasinetti, Francesco, I 137
Paskaljevič, Goran, III* 307
Paskaru, Vasilij, III** 309
Pasolini, Pier Paolo, II 187, 313; III* 9, 12, 14, 20-22, 28, 31, 41, 44, 71, 75, 372; III** 22, 368, 420
Pasquali, Ernesto, I 130
Passendorfer, Jerzy, II 225; III* 315
Passer, Ivan, III* 86, 273, 274, 278; III** 110, 111-112
Pasternak, Boris, II 200, 214; III** 271, 310
Pastrone, Giovanni, I 128, 129, 130, 155, 156, 456n
Patel, Jabbar, III** 383
Patella, Luca, III* 536
Paternostro, Nestor, III* 396
Paterson, Neil, III* 194
Pathé, Charles, I 34
Pathé, Frères, I 20, 30, 39
Pathiraja, Dharmasena, III** 386
Patino, Basilio M., III* 224, 229, 231
Patroni Griffi, Giuseppe, III* 50
Patti, Ercole, III* 49
Pattinson, Michael, III** 227
Patzak, Peter, III* 183
Paul, Fred, I 423
Paul, William, I 80, 235, 417
Paulin, Jean-Paul, I 113, 114
Paulus, I 22
Pavel, Samy, III* 185
Pavese, Cesare, II 353; III* 151
Pavlov, Ivan, I 386
Pavlović, Zivojin, III* 297, 298-299, 302, 306
Payne, Tom, II 277
Paz Estenssoro, Victor, II 286; III* 419
Pearce, Richard, III** 150, 195
Pearcy, Glen, III* 379
Pearson, George, I 423
Pearson, Peter, III** 215
Pecas, Robert, III* 122
Peck, Gregory, II 38, 40; III* 378; III** 28, 34, 53, 104
Peckinpah, Sam, II 36; III** 21, 32, 33, 36, 38, 41-45, 60, 82, 83, 155, 224, 402
Peerce, Larry, III** 82
Peerzada, Salmaan, III** 388
Peickert, Leni, III* 147
Peixoto, Mario, I 474n
Pelešjan, Artavazd, III** 304
Pena, Hermano, III* 481

Penczner, Marius, III** 192
Penella, Emma, III* 223
Peng Ning, III** 335
Penn, Arthur, II 36, 106; III** 8, 23, 32, 33, 35, 38, 44, 80, 82, 92-95, 106, 124, 139, 144, 151, 166, 198
Pennebaker, Don Alan, III* 346, 348; III** 50
Pennell, Eagle, III** 196
Penzo, Jacobo, III* 456
Perec, Georges, III* 121; III** 298
Pereira, Manuel, III* 445
Pereira dos Santos, Nelson, II 278; III* 359, 457, 459, 465, 469, 470, 471-472
Perekis, Nikos, III* 265
Perestiani, Ivan, III** 292, 304
Perez, Butch, III** 370
Perez, Elwood, III** 370
Pérez, Fernando, III* 451
Pérez, Liko, III* 456
Pérez, Manuel, III* 445
Pérez Galdós, Benito, II 343
Pérez Jiménez, M., III* 455
Pérez Turrent, Tomás, III* 428
Périer, O. J., I 184
Peries, Lester James, III** 386
Peries, Sumitra, III** 386
Périnal, Georges, I 427
Pernot, Hervé, III* 369
Perojo, Benito, I 457; II 151
Perón, Isabelita, III* 393, 400
Perón, Juan Domingo, III* 391, 398, 400
Perrault, Charles, I 253
Perrault, Pierre, III* 352; III** 212, 218
Perret, Léonce, I 38, 99
Perrin, Jacques, III* 48, 224
Perry, Eleanor, III** 123
Perry, Frank, III** 36, 123, 150
Person, Luiz Sergio, III* 462
Persons, Thomas, I 148
Pervez, Masud, III** 388
Pessoa, Fernando, III* 238
Petelski, Czesław, II 225; III* 315
Petersen, Wolfgang, III* 153, 173
Petit, Christopher, III* 215
Petkova, Rumyana, III* 339
Petraglia, Sandro, II 365; III* 29, 71, 373
Petri, Elio, III* 12, 14, 38-39, 73
Petrie, Daniel, III** 219
Petroni, Giulio, III* 64
Petrov, Valeri, III* 335
Petrov, Vladimir, I 411, 413, 414; II 196, 197
Petrović, Aleksandar, II 234; III* 296, 297, 306
Pezold, Friederike, III* 183
Pfenniger, Rudolph, I 344, 345
Phalke, Dadasaheb G., I 472
Pham Ky Nam, III** 358
Pham Van Khoa, III** 360
Phatam, Surasri, III** 361
Pheris, Kotas, III* 263
Philipe, Gérard, II 121, 123, 125, 232; III* 365, 437
Philippe, Charles-Louis, III* 49, 177
Piaf, Edith, III* 125
Pialat, Maurice, III* 127-128, 144
Pianciola, Daniele, III* 79
Piavoli, Franco, III* 81
Pica, Tina, II 188
Picabia, Francis, I 81, 82
Picasso, Pablo, II 120, 130
Picazo, Miguel, III* 224
Piccoli, Michel, III* 26, 111, 172; III** 396
Pichel, Irving, I 267, 271; II 111
Pick, Lupu, I 36, 52, 78, 275, 303, 314, 320-322, 325, 326, 329, 386
Pick, Zuzana, III* 408
Pickford, Mary, I 96n, 143, 147, 150, 157, 194; II 78
Pieralisi, Alberto, II 277
Pierce, Charles B., III** 38
Pierson, Frank, III** 91, 150
Piesis, Gunar, III** 319
Pietrangeli, Antonio, I 135n; II 156, 182; III* 53, 58
Pietrangeli, Paolo, III* 374
Pietro I, il Grande, zar di Russia, I 397
Pieyre de Mandiargues, André, III* 131
Pillsbury, Sam, III** 232
Pineda Barnett, Enrique, III* 439, 440, 446
Pinelli, Tullio, II 184, 329
Pinero, Miguel, III** 83
Pinochet, Augusto, III* 331, 385, 409, 410, 413; III** 158
Pinoteau, Claude, III* 123

Pinsent, Gordon, III** 215
Pinter, Harold, II 25, 346, 348; III* 196, 198; III** 105, 116
Pintilie, Lucian, III* 324-325,
Pintoff, Ernest, II 292
Piovene, Guido, II 181
Pirandello, Luigi, I 57, 58, 131; II 122; III* 28, 32, 38-39
Pirosmani (Niko Pirosmanišvili), III** 296
Pirro, Ugo, III* 10, 38
Pisacane, Carlo, III* 74
Piscator, Erwin, I 404, 406; II 346
Piscicelli, Salvatore, II 257; III* 80
Pisier, Marie-France, III* 109
Piskov, Christo, III* 335
Pissard, Charles, I 61
Pita, Dan, III* 325, 326, 328
Pitagora, I 47
Pitagora, Paola, III* 59
Pitre, Glen, III** 197
Pivert, Marceau, III* 362
Piwowarski, Radoslaw, III* 322
Piwowski, Marek, III* 315
Placido, Michele, III* 55
Planchon, Roger, III* 135
Planer, Franz, II 17
Platonia, Franco, III* 372
Plateau, Joseph Antoine, I 11, 12, 15, 251
Platanov, Andrej, III** 113, 259, 287, 314
Platt-Mills, Barney, III* 217
Pleasance, Donald, III** 216
Plenzdorf, Ulrich, III* 330, 334
Pljuč, Leonid, III** 235
Podneks, Jurij, III** 288, 319
Poe, Amos, III** 200, 201, 202
Poe, Edgar Allan, I 63, 368; II 332; III* 431; III** 119, 178
Pogačić, Vladimir, II 233
Poggioli, Ferdinando, I 135
Pohland, Jason, III** 439
Poirier, Anne Claire, III** 219
Poirier, Léon, I 18, 64-65, 66, 156, 274
Poitier, Sidney, II 110; III** 35, 86
Pojar, Bretislav, II 297
Polanski, Roman, II 222, 225; III* 130, 311, 312, 314; III** 19, 80, 111, 116-118, 178, 180
Polito, Sol, II 11, 51
Pollack, Sidney, II 7; III** 25, 32, 34, 35, 38, 39, 60, 82, 96-98, 144, 145, 149, 151, 152, 156, 163
Pollak, Kay, III* 245
Pollard, Harry (Snub), I 199
Pollet, Jean-Daniel, III* 144
Polo, Malvina, I 187
Polon, Vicki, III** 193
Polonsky, Abraham, II 21, 25, 26, 67, 69; III** 29, 30-31, 32, 34, 198
Pommer, Erich, I 311, 346, 359, 418
Pompidou, Georges, III* 141, 369
Pons, Gianni, II 277
Pontecorvo, Gillo, III* 11, 36; III** 406
Ponti, Carlo, III* 9
Ponzi, Maurizio, III* 73, 79
Pool, Léa, III** 219
Pooya, Rafigh, III** 390
Popescu Gopo, Ion, II 302
Poplavskaja, Irina, III** 268
Popov, Andrej, III** 280
Popović, Miča, III* 299
Porçba, B., III* 315
Porta, Elvio, III* 55
Portabella, Pedro, III* 224
Porten, Henny, I 337, 341
Porter, Edwin S., I 146, 147
Portinari, Candido, II 277
Posca, Edith, I 342
Post, Ted, III** 39, 153, 164
Poster, Piak, III** 361
Potock, Chaim, III** 63
Potocki, Jan, II 223
Potonniée, Georges, I 15
Potter, Henry C., I 265
Pouctal, Henri, I 37, 48
Poulaille, Henri, I 179, 182n
Pound, Ezra, III* 526
Powell, Dick, II 52, 109
Powell, Eleanor, II 100
Powell, Michael, I 433, 434, 437, 439; II 138, 139-140
Powell, William, I 248
Power, John, III** 228
Power, Tyrone, II 11, 40, 41, 110
Powers, P. A., I 206
Pozzetto, Renato, III* 9, 57
Prates Correia, Carlos Alberto, III* 473
Pratesi, Mario, III* 49
Pratolini, Vasco, II 170; III* 15, 48, 49
Praunheim, Rosa von, III** 201
Prawer Jhabvala, Ruth, III** 109
Praz, Mario, III* 16
Prédal, René, III* 119
Préjean, Albert, I 80
Preloran, Jeorge, III* 398
Preminger, Otto, II 15, 30, 48, 51, 53, 56, 59-60, 77, 79, 83, 104, 108; III** 21, 23
Preobraženskaja, Olga, I 407
Presle, Micheline, II 125
Presley, Elvis, III** 45, 46
Pressburger, Emeric, I 437; II 139
Preston, Gaylene, III** 233
Pretnar, Igor, III* 304
Prévert, Jacques, I 93n, 98, 113, 115n, 118, 120; II 115, 120, 121, 126, 304
Prévert, Pierre, I 123
Price, Vincent, III* 107; III** 178
Prijono, Ami, III** 364
Prince, III** 51
Prince, Charles, I 38-39
Probst, Edouard, I 465
Procházka, Jan, III* 276-277, 278
Procházka, Pavel, II 298
Proctor, Elaine, III** 440
Procuna, Luis, II 285
Prokof'ev, Sergej S., I 394; II 194, 202
Prokofieva, Sof'ia, III** 281
Prolo, M. A., I 130n
Prompitak, Prakorn, III** 361
Prosperi, Franco, III* 65; III** 256
Protazanov, Jakov (Protazanoff, J.), I 79, 366, 367, 368, 369, 372, 374, 410, 413, 414; II 203, 209; III** 312
Proust, Marcel, II 312, 345; III* 151
Pryor, Richard, III** 75
Przybyszewska, Stanislawa, II 368
Ptuško, Aleksandr, I 367n, 411, 413, 415; II 198
Pšavela, Važa, III** 293
Puccini, Gianni, II 156; III* 38, 53
Puchalski, Edward, I 452
Pudovkin, Vsevolod, I 280, 374, 377, 379, 380, 381, 389, 393, 396-401, 402, 404, 413, 414, 416, 470; II 168, 194, 197, 203, 204, 205, 207; III** 238, 311, 319, 352
Puenzo, Luis, III* 401
Puig, Manuel, II 279; III* 393, 433
Puipa, Alguimintas, III** 320
Purviance, Edna, I 175, 176, 187, 209
Puškin, Aleksandr Sergeevič, I 367, 439n; II 142
Puttnam, David, III* 211, 212, 213; III** 16
Puzo, Mario, III** 134
Pyhälä, Jaakko, III* 250
Pyle, Ernie, II 14
Pyr'ev, Ivan, I 413, 415; II 196, 198, 214; III** 245, 311

Qin Jian, III** 340
Qin Zian, III** 340
Quadros, Janio, II 274
Quarantotti Gambini, Pier Antonio, III* 73
Queneau, Raymond, III* 112
Querejeta, Elias, III* 227
Questi, Giulio, III* 64
Que Wen, III** 337
Quigley Jr., Martin, I 15
Quilici, Folco, II 191
Quine, Richard, II 83, 97, 106, 108, 126; III** 55, 58
Quinn, Anthony, II 78; III** 402
Quinn, Bob, III* 219
Quintana, O., III* 450

Rabe, David, III** 130
Rabenalt, Arthur-Maria, I 360
Racine, Jean, I 36; II 313; III* 108
Radanowicz, Alfred, III* 182
Rademakers, Fons, III* 189, 190
Rademakers, Lili, III* 190
Radev, Veulo, III* 337
Radford, Michael, III* 213, 218
Radi, Mohamed, III** 397
Radichkov, Jordan, III* 335, 336
Radiguet, Raymond, II 125; III* 28, 273; III** 228
Radok, Alfred, II 229; III* 278
Radot, Guillaume, I 113, 114
Radványi, Géza, II 225
Radzwilowicz, Jerzy, III* 323
Raeburn, Michael, III** 441
Rafelson, Bob, III** 55, 119, 120, 124-126, 144, 146, 147
Rafferty, Chips, III** 221

Rafferty, Kevin, III** 207
Rafferty, Pierce, III** 207
Raft, George, I 233
Rahafemy, Naîvo, III** 435
Rahardjo, Slamet, III** 364
Raharimantsoa, Hugo, III** 435
Rahn, Bruno, I 304, 331, 341, 348
Rahnema, Fereydoun, III** 389
Raihan, Zahir, III** 387, 388
Raimi, Sam, III** 180, 181
Rainer, Yvonne, III** 199
Rainous, William, I 150
Rainov, Bogomil, III* 337
Rains, Claude, II 13
Rajzman, Julij, I 411, 412n, 413; II 198, 209, 215; III** 246, 248, 314, 319
Rákosi, Mátyas, II 225; III* 279, 285
Ralli, Giovanna, II 180
Ramampy, Benoît, III** 435
Rambaldi, Carlo, III** 185
Ramirez, Alvaro, III* 404, 409, 410, 422
Ramlee, P., III** 362
Ramos, Arthur, III* 233
Ramos, Garciliano, III* 459, 472, 477
Ramsaye, Terry, I 15
Rancourt, Jules, I 309
Rand, Ayn, II 20
Randall, Tony, II 96
Randrasana, Ignace-Solo, III** 435
Rangel, Flavio, II 278
Ranieri, Tino, II 164
Rank, J. Arthur, I 435
Ranódy, László, II 226
Raphaelson, Samson, II 83
Rappaport, Gerbert, I 413, 415; II 232
Rappaport, Mark, III** 199
Rapper, Irving, II 79, 88
Raquiza, Jun, III** 370
Rascel, Renato, II 181, 188
Rashedi, Ahmed, III** 406, 407
Rasputin, III** 261
Rasputin, Valentin, III** 260
Rath, Franz, III* 174
Rathod, Kantilal, III** 383
Ratoff, Gregory, II 21; III** 123
Ratovoranivo, Claude, III** 435
Rattigan, Terence, II 137, 140
Rauch, Malte, III* 381
Ra Ung-gyu, III** 353
Rautoma, Ritta, III* 248
Ravel, Gaston, I 68
Rawlings, Marjorie, III** 27
Rawlins, John, I 273
Ray, Aldo, II 98
Ray, Charles, I 36, 162, 194
Ray, Man, I 74, 75, 76, 342; III* 516, 541
Ray, Nicholas, II 18, 55, 68, 69, 72-73, 77, 346; III* 84, 160, 162, 163; III** 21, 22, 94, 119, 191, 203
Ray, Satyajit, III** 376-379, 384, 386, 387
Rayns, Tony, III** 325
Razali, Rahim, III** 362
Razin, Stepan, III** 266
Reade, Harry, II 303
Reagan, Ronald Wilson, III** 8, 9, 87, 159, 160
Rebolledo, Carlos, III* 453, 454, 455
Rechviašvili, Aleksandr, III** 302
Reddy, Pattabhi Rama, III** 384
Redford, Robert, III** 31, 36, 55, 83, 96, 97, 105, 149, 151, 152, 197
Redgrave, Vanessa, II 42; III** 110
Reed, Carol, I 436; II 115, 138-139; III* 200; III** 34
Reed, Joel, III** 194
Reed, John, III 426; III** 159, 241
Reed, Oliver, III** 402
Rees, Göran du, III* 246
Reeves, Alfred, I 169, 171
Refiğ, Halit, III** 413
Reggab, Mohamed, III** 410
Reggiani, Serge, II 118, 135
Reggiani, Stefano, II 356; III** 223
Reggio, Godfrey, III** 193
Regueiro, Francisco, III* 224
Reich, Wilhelm, III* 298
Reichenbach, François, II 339; III* 357
Reichenbach, Marcel, II 286; III* 421
Reichert, Julia, III** 205
Reichert, Mark, III** 192
Reid, John, III** 232
Reid, Wallace, I 212
Reimann, Brigitte, III* 331
Reimann, Willy, I 311
Reiner, Bob, III** 182
Reiner, Carl, III** 56, 75, 182
Reinhardt, Max, I 243, 329; II 59; III** 72
Reiniger, Lotte, I 345
Reis, Antonio, III* 234, 237
Reisch, Günther, III* 332, 333
Reisch, Walter, I 447, 448
Reisenbüchler, Sándor, II 303
Reisz, Karel, II 143; III* 86, 191, 194, 198, 200, 304, 344; III** 52, 58, 83, 106
Reitman, Ivan, III** 63, 170, 217
Reitz, Edgar, III* 145, 146, 148, 149-150, 168
Réjane, I 36
Remarque, Erich Maria, II 145
Rembrandt, Harmeuszoon van Rijn, I 162, 189, 276
Remick, Lee, III** 99
Remington, William, II 19
Rémy, Antoine, III** 400
Renan, Sergio, III* 399, 400
Renard, Jules, I 100
Renard, Maurice, I 313
Renaud, Madeleine, I 95, 101
Rennahan, Ray, II 41
Reno, Paul, I 337
Renoir, Auguste, I 75, 104; III* 136
Renoir, Jean, I 16, 18, 19, 96, 99, 101n, 103-110, 116, 135, 208, 260, 271; II 13, 54, 116, 120, 126, 127-129, 156, 165; III* 84, 99, 103, 108, 111, 126, 136, 177, 189, 250, 362; III** 299, 377
Rentzis, Thanassis, III* 264
Renzi, Renzo, II 353
Resnais, Alain, II 271, 312, 357-361, 362, 363, 374; III* 82, 83, 85, 87, 88, 104, 113, 115, 116, 123, 140, 150, 185, 324, 367, 368, 393, 438; III** 28
Retes, Gabriel, III* 432
Revere, Anne, II 21
Révész, György, II 227
Revuelta, Vicente, III* 438
Revueltas, José, II 283; III* 428
Rey, Florian, I 457; II 151
Reyes, Efren, III** 365
Reyes, Gabriel, III* 427
Reyes, Jorge, III* 417
Reynaud, Emile, I 13, 15n, 28, 251
Reynolds, Burt, III** 55, 66, 84
Reynolds, Debbie, III** 46
Reynolds, Kevin, III** 176
Rezác, Václav, III* 279
Rhee, Syngman, III** 354
Rhys, Jean, III** 109
Riad, Salim, III** 407
Ribas, Antoni, III* 230
Ribeiro, Luis Severiano, II 274
Ribera, Jusepe de, I 58
Rice, Bill, III** 200
Rice, Ron, III* 527, 528
Rich, David Lowell, III** 177
Richard, Frida, I 342
Richard, Pierre, III* 122, 123
Richards, Dick, III** 37, 80, 86, 107
Richardson, Margareth, III* 213
Richardson, Tony, II 143; III* 86, 116, 191, 193, 194, 197, 200, 434; III** 38, 226
Richie, Donald, II 245, 257
Richler, Mordecai, III** 216
Richter, Hans, I 343, 348, 373, 465; II 295; III* 516, 541
Richter, Julia, III* 379
Riefenstahl, Leni, I 340, 356, 357
Riera, García, II 284
Riesman, David, III** 25, 64
Rigadin, I 38
Righelli, Gennaro, I 130, 132; II 175, 176
Rimbaud, Arthur, III* 43
Rimminen, Sakari, III* 248
Rimskij, Nikolaj, I 366, 368, 373
Rindom, Svend, I 290
Ríos, Hector, III* 409
Ríos, Humberto, III* 399, 400
Riotta, Gianni, III** 160
Ripellino, Angelo Maria, III* 268
Rippert, Otto, II 145
Ripstein, Arturo, III* 416, 425, 429, 432, 433
Risi, Dino, II 115, 156, 164, 179, 187; III* 14, 43, 52, 53, 55, 56, 60, 73, 77, 130, 450; III** 255
Risi, Nelo, III* 43, 374
Riskin, Robert, II 83
Risquez, Diego, III* 455
Rissieut, Pierre, III* 138
Risso, Giuseppe, III* 373
Ritchie, Michael, III** 81, 83
Ritt, Martin, II 21, 106; III** 25-27, 29, 151, 152, 157
Rittau, Günther, I 360

Ritter, Karl, I 358, 359, 361
Riva, Emmanuelle, II 355
Riva, Mario, II 188
Rivera, Diego, II 283; III* 427
Rivera, Pedro, III* 422
Rivero, Rafael, II 287
Rivette, Jacques, II 318; III* 83, 85, 107-108, 109, 119, 129, 144, 356, 357, 358
Rivière, Marie, III* 107
Rivière, Pierre, III* 135
Rizal, José, III** 366
Rjazanceva, Natal'ja, III** 251
Rjazanov, El'dar, III** 254, 255-256, 257
Roa Bastos, Augusto, III* 394
Robards, Jason, III** 101
Robbe-Grillet, Alain, II 357, 358; III* 88, 113, 117; III** 403
Robbins, Jerome, II 101, 104; III** 101
Robert, Yves, III* 119, 122, 140; III** 76
Roberti, Roberto, III* 62
Robertson, Bob (Leone, Sergio), III* 62
Robertson, John S., I 195
Robeson, Paul, II 21
Robespierre, Maximilien, I 305; II 369
Robinne, Gabrielle, I 34
Robinson, Carey, III* 451
Robinson, Edward G., I 234; II 11, 28, 66; III** 25
Robinson, Lee, III** 221
Robison, Arthur, I 245n, 304, 314, 341, 346, 424, 425
Robles Godoy, Armando, III* 416
Robson, Mark, II 15, 108; III** 164
Roca, Augusto, II 287; III* 419
Roch, Madeleine, I 36
Rocha, Glauber, II 275; III* 86, 359, 457, 458, 459, 464, 465, 467, 470, 474-476; III** 411
Rocha, Paulo, III* 233, 237, 238
Rocha de Moraes, Geraldo, III* 481
Roché, Henri-Pierre, III* 99
Rochefort, Jean, III* 122, 255
Rochemont, Louis de, I 59; II 12
Rockefeller, Nelson, III* 379
Rockwell, Alexander, III** 195
Roco, Rafael jr., III** 368
Rodari, Gianni, III* 69
Roddam, Franc, III* 218
Rodgers, Richard, II 76, 77, 104
Rodrigues, Nelson, III* 469
Rodríguez, Ismael, II 284
Rodriguez, Marta, III* 418
Rodriguez Castro, Juan C., III* 404
Roeg, Nicolas, III* 197, 209, 210; III** 178, 226
Roger, Jean-Henri, III* 129
Rogers, Ginger, II 27, 100, 103
Rogers, Will, II 23
Rogosin, Lionel, III* 255, 345, 517; III** 441
Rohmer, Eric, III* 83, 85, 90, 99, 103, 104-107, 109, 118
Röhrig, Walter, I 311, 425
Rojas, Orlando, III* 448, 449
Rojas Gonzales, Francisco, II 285
Roldán, Alberto, III* 441
Rolling Stones, The, III* 349; III** 50, 62
Romain, I., I 315
Romains, Jules, I 50, 69
Romero, Eddie, III** 365, 366
Romero, George A., III** 121, 165, 178, 181, 182, 193
Romm, Michail Il'ič, I 407n, 413, 415, 437; II 197, 208, 215-217; III** 241, 248, 262, 266, 312, 428
Roncalli, Angelo, III* 40
Ronconi, Luca, III* 134
Rondolino, Gianni, II 174
Room, Abram, I 408, 409, 415
Rooney, Mickey, II 10
Roos, Ody, III* 369
Roosevelt, Franklin D., II 7, 20, 192, 370
Roosevelt, Theodore, III** 155
Rorimpandey, Franky, III** 364
Rorschach, Hermann, III* 545
Rosa, Paolo, III* 79-80
Rosai, Ottone, III* 48
Rošal', Grigorij, I 411, 412n; II 167, 197, 198, 214; III** 311
Rosaleva, Gabriella, III* 80
Rosay, Françoise, I 72
Rose, Reginald, II 106
Rosemberg Filho, Luiz, III* 468, 473
Rosen, Arthur, I 326
Rosen, Phil, I 209

Rosenberg, Ethel, II 19; III** 91
Rosenberg, Julius, II 19; III** 91
Rosenberg, Stuart, III** 38, 62, 79, 82, 83, 85, 125, 180
Rosenthal, Rick, III** 83
Rosi, Francesco, I 29; III* 11, 14, 23-25, 130; III** 273, 387
Ross, Diana, III** 52
Ross, Herbert, III** 48, 52, 59, 60, 71, 150
Rossellini, Isabella, III** 185
Rossellini, Roberto, I 20, 133, 137; II 116, 155, 156, 160-162, 163, 166, 171, 183, 184, 187, 329; III* 7, 10, 17-19, 21, 32, 40, 41, 42, 73, 84, 91, 108, 176; III** 310
Rossen, Robert, II 20, 25, 26, 108; III** 21, 144
Rossi, Franco, II 191; III* 12
Rosso, Franco, III* 216, 451
Rosson, Harold, II 41
Rostand, Edmond, I 36
Rostockij, Stanislav, II 208; III** 242, 247, 284
Rota, Nino, II 334
Roth, Bobby, III** 192
Roth, Joseph, II 131; III* 49
Roth, Philip, II 105
Rotha, Paul, I 93, 420, 431, 435; III* 342
Rotschild, Amalie, III* 379
Rouch, Jean, II 360; III* 79, 85, 140, 343, 354-357, 358, 359; III** 432
Rouleau, Raymond, I 95; II 232
Rouquier, Georges, I 120, 121; II 131; III* 344
Rourke, Mickey, III** 154
Rouse, Russell, II 67
Rou Shi, III** 331
Rousseau, Henri (Il Doganiere), III** 296
Rousseau, Jean-Jacques, II 43; III* 182
Roussel, Henry, I 67
Rovensky, Josef, I 446
Rovere, Luigi, II 176
Rowlands, Gena, III** 102
Roy, Bimal, I 472; III** 375, 376
Roy, Jean-Louis, III* 175, 178
Rózewicz, Stanislaw, II 224; III* 310, 315
Rózewicz, Tadeusz, III* 310
Rozier, Jacques, III* 113, 358
Rózsa, János, III* 280, 287, 291
Rózsa, Miklós, II 361
Rubinčik, Valerij, III** 268, 319
Rubino, Antonio, I 137
Rücker, Günther, III* 332
Rudolph, Alan, III** 150
Ruggles, Wesley, I 235
Ruiz, Fernando, III* 231
Ruiz, Jorge, II 286, 287; III* 419
Ruiz, José, III* 434
Ruiz, Raúl, III* 118, 130, 237, 404, 405-406, 411, 412, 414
Rulfo, Juan, II 285; III* 429
Rulli, Stefano, II 368; III* 29, 71, 373
Run Me, III** 342
Run Run, III** 342
Rush, Richard, III** 57, 62, 120, 121, 158
Rusha, Ed, III** 198
Ruspoli, Mario, III* 343, 357
Russell, Harold, II 8
Russell, Jane, II 104
Russell, Ken, III* 201-203, 212, 244; III** 146, 166
Russell, Rosalind, II 88
Rutler, Monique, III* 238
Rutnam, Chandrun, III** 386
Rutten, Gerard, I 464
Ruttkai, Eva, III* 290
Ruttmann, Walter, I 53, 131, 242, 301, 317, 343, 344, 347, 348, 350, 383; III* 234, 516
Ruutsalo, Eino, III* 247
Ruzante, III* 72
Ryan, M., III** 232
Ryan, Robert, II 27, 52
Rybkowski, Jan, II 218; III* 315
Rydell, Mark, III** 39, 150
Rye, Stellan, I 304
Ryu, Chishu, II 248
Rževševskij, Aleksandr, I 393

Sá, João de, I 455
Saab, Jocelyne, III** 400
Saadi, Yacef, III** 406
Sabatini, Rafael, III** 174
Sabato, Ernesto, III* 400
Sabato, Mario, III* 399, 400
Sabourin, Marcel, III** 218
Sà-Carneiro, Mario de, III* 238
Sacharov, Andrej, III** 235

Sadat, Anwar al-, III** 396
Saddiki, Taeb, III** 411
Sade, Donatien-Alphonse-François de, III* 22, 131
Saderman, Alejandro, II 279; III* 441
Sadoul, Georges, I 15, 20, 27n, 420; II 258, 279; III** 353
Saenz de Heredia, José Luis, I 457; II 151; III* 229
Safran, Henri, III** 228
Sagal, Boris, III** 166
Sagan, Françoise, II 60; III* 139
Sagan, Leontine, I 302, 347, 348, 352
Sagiroglu, Duygu, III** 413
Saguier, Carlos, III* 415
Sahl, Mort, III** 75
Saidreau, Robert, I 37
Saint, Eva Marie, III** 99
Saint-Exupéry, Antoine de, III** 53
Saint-Saëns, Charles-Camille, I 254
Sakai, Bhaben, III** 383
Saks, Gene, III** 48, 57, 58, 59, 60
Salce, Luciano, II 277; III* 14, 53
Saleh, Tawfiq, III** 393, 394-397, 398, 399
Sales, Murillo, III* 481
Salgari, Emilio, II 186; III* 165
Salgot, José Antonio, III* 231
Salieri, Antonio, III** 112
Şalim, Kamal, III** 392
Šaljapin, Fëdor, I 335; III** 286
Salomé, Lou, III* 47
Saltero, José, II 286
Saltykov, Aleksej, II 210, 211
Saltzman, Harry, III* 196
Salvador, Philip, III** 368
Salvan, Max-Laurent, III* 452
Samb Makharam, Ababacar, III** 423
Samperi, Salvatore, III* 61, 69
Šamšiev, Bolotbek, III** 316
Samsonov, Samson, II 207, 214; III** 243, 244
San Andres, Luis, III** 206
Sánchez, Christian, III* 413
Sánchez, Douglas, III* 432
Sánchez Bella, Alfredo, III* 227
Sandberg, Anders W., I 296
Sandemos, Aksel, III* 256
Sander, Helke, III* 167, 168, 170
Sander, Otto, III* 107
Sanders-Brahms, Helma, III* 153, 169, 171
Sándor, Pál, III* 293
Sandrelli, Stefania, III* 59
Sang Hu, III** 326, 328, 329, 334, 336
Sanguineti, Tatti, III** 418
Sani, Asrul, III** 364
Sanin, Aleksandr, I 407
Sanjinés, Jorge, II 287; III* 419-420, 455
San Martín, José de, III* 393
San Miguel, Santiago, III* 456
Sanson, Yvonne, II 190
Santell, Alfred, I 236, 238
Santiago, Ciro, III** 365
Santiago, Hugo, III* 399
Santos, Carmen, I 474; II 275
Santos, Roberto, II 278
Santos, Ruy, II 274
Santschi, Thomas, I 149
Sanz, José, II 274
São Paulo, Olney, III* 461
Saparov, Usman, III** 315
Sapelli, Luigi (Caramba), I 132
Sapiain, Claudio, III* 409, 410
Sára, Sándor, II 227; III* 280, 286, 287, 292
Saraceni, Paulo Cezar, III* 359, 457, 458, 461, 463, 470
Sarafian, Richard, III** 34, 38, 123
Sardou, Victorien, I 36, 126
Sarma, Aribam Shyam, III** 383
Sarment, Jean, I 189
Sarmiento, Valeria, III* 130, 410
Sarne, Michael, III** 107
Sarno, Geraldo, III* 461, 473
Sarno, Jonathan, III** 192
Saroyan, William, II 165
Sarquis, Nicolas, III* 399
Sarri, Sergio, III* 536
Sartre, Jean-Paul, I 122; II 122, 123, 165, 213; III* 73, 142, 459, 474; III** 142, 323
Sasaki, Keisuke, II 240
Sasaki, Yasushi, II 239
Saslavsky, Luis, I 474; II 279
Sass, Barbara, III* 322
Sastre, Alfonso, III* 221
Sathyu, M. S., III** 385
Satô, Eisaku, III* 507
Sato, Tadao, II 250, 262, 266; III* 485, 486
Sàucan, Mircea, III* 325
Saura, Carlos, III* 222, 223, 224, 225-227, 228
Sautet, Claude, III* 124, 125, 126, 127, 128; III** 255
Sauvage, André, I 78
Sauvage, Léo, I 32, 53
Savage, John, III** 113
Savčenko, Igor, I 413, 415; II 196, 197; III** 289, 290, 304, 307
Saville, Victor, I 425
Savinio, Alberto, II 130
Sayles, John, III** 193, 195, 197
Scacchi, Greta, III** 109
Scarpelli, Furio, II 115; III* 10, 14, 53, 55, 56, 60
Scattini, Luigi, III* 64
Schaaf, Johannes, III* 146
Schabenbeck, Stefan, II 300
Schaffner, Franklin J., III** 25, 124, 163, 164
Schamoni, Peter, III* 146, 147
Schamoni, Ulrich, III* 146, 147
Schatzberg, Jerry, III** 122-123, 125, 151
Schéhadé, Georges, III** 403
Scheib, Hans, I 70
Schein, Harry, III* 239
Schenström, Carl, I 296
Schepisi, Fred, III** 151, 224
Schérer, Maurice (Rohmer, Eric), III* 104
Scheugl, Hans, III* 183
Scheumann, Gerhard, II 230; III* 385, 411
Schiavo, Maria, III* 170
Schiele, Egon, II 131; III* 210
Schifano, Mario, III* 67, 68
Schiffer, Pál, III* 287
Schiller, Friedrich, III* 173
Schilling, Niklaus, III* 164
Schirmbeck, Samuel, III* 381
Schivazappa, Piero, III** 64
Schlesinger, John, III* 192, 194, 197, 200, 304; III** 104, 151
Schlettow, Hans Adalbert von, I 70, 342
Schlöndorff, Volker, III* 146, 149, 150-151, 168, 170, 180
Schmid, Daniel, III* 153, 182-183
Schmidely, Valerian, I 465; II 151
Schmidt, Ernst, III* 540
Schmidt, Jan, III* 269
Schimdt, P., I 465
Schmidt-Reitwein, Jörg, III* 174
Schneemann, Carolee, III* 545
Schneevoigt, George, I 296, 297
Schneider, Alan, I 199
Schneider, Bert, III** 119, 126, 147
Schneider, Harold, III** 126
Schneider, Magda, I 447
Schneider, Peter, III* 172
Schneider, Romy, III* 133
Schneider, Wilhelm, I 363
Schnitzler, Arthur, I 165, 341, 447; II 131, 132
Schnyder, Franz, I 465; II 151
Schoedsack, Ernest B., I 216, 432; II 113
Schoenbrun, D., III* 375
Schofill, John, III* 545
Scholz, Günther, III* 331
Schönberg, Arnold, II 131; III* 151, 152
Schopenhauer, Arthur, I 47, 171, 315
Schorm, Evald, II 213; III* 268, 269
Schrader, Paul, II 248; III** 83, 142, 143, 146, 153, 156, 157, 186, 188, 231
Schröter, Werner, III* 153, 166
Schubert, Franz, I 448
Schulberg, Budd, II 20
Schulmann, Patrick, III* 123
Schultz, Michael, III** 48
Schulz, Bruno, II 223; III* 316, 328
Schulz, Charles, II 293
Schumacher, Joel, III** 63
Schünzel, Reinhold, III** 66
Schutz, Maurice, I 292
Schwarz, Hans, I 349
Schwarz, Roberto, III* 465
Schwarzenberger, Xaver, III* 184
Schwarzenegger, Arnold, III** 172
Schweickart, Hans, I 360
Schweizer, Richard, I 465
Schygulla, Hanna, III* 155, 174
Sciascia, Leonardo, III* 24, 38, 66
Scibor-Rylski, Alexander, II 225, 316; III* 310, 315
Scofield, Paul, III* 206
Scola, Ettore, III* 10, 14, 53, 54, 55, 58-59, 60, 76, 77, 130

Scorsese, Martin, III** 48, 50, 69, 82, 83, 121, 140-144, 151, 152, 156, 158, 188, 191
Scorza, Manuel, III* 389
Scotellaro, Rocco, III* 14
Scott, Adrian, II 19, 21, 27
Scott, George C., II 110; III** 165
Scott, Lizabeth, II 52, 55
Scott, Randolph, II 45, 110; III** 42
Scott, Ridley, III* 212; III** 107, 166, 171-172, 174
Scott, Tony, III** 107
Ščukin, Georgij, II 211
Seaton, George, II 79; III** 21, 164
Seban, Paul, III* 369
Seberg, Jean, III** 47, 81
Seden, Osman, III** 413
Sedouy, Alain, III* 141, 383
Seegers, René, III* 191
Seemann, Horst, III* 331, 333, 334
Šeffer, Lev, I 405
Segal, George, III** 54, 56, 59, 60, 84
Segarra, Antonio, III* 451
Segel', Jakov, II 209, 210
Seghers, Anna, II 13; III* 330, 333
Segre, Daniele, III* 79
Seguin, I 12
Seidbejli, Gasan, III** 306
Seidelman, Susan, III** 64, 200
Seidov, Jazgel'dy, III** 315
Seif, Samir, III** 397
Seiler, Alexander J., III* 179
Seixas Santos, Alberto, III* 238
Sekigawa, Hideo, II 240, 242, 271, 272
Sek Kei, III* 345
Selassié, Hailé, III** 437
Selig, William N., I 145, 148, 149
Selim, Kamal, I 472n
Sellers, Peter, II 141, 372; III** 57, 62, 65, 66, 75
Selter, David, III** 215
Selznick, David O., I 258; II 10, 40, 79
Sembène, Ousmane, III** 420, 421, 423, 424
Semon, Larry, I 201
Semprun, Jorge, II 359, 360; III* 142-143
Sen, Mrinal, III** 321, 379, 380-381, 384
Şenft, Haro, III* 146
Šengelaja, El'dar, III** 238, 283, 294, 295, 297, 303, 304
Šengelaja, Georgij, III** 238, 244, 294, 295-297
Šengelaja, Nikolaj, III** 289, 292, 304
Senghor, Léopold Sédar, III** 420
Senna, Orlando, III* 473
Sennett, Mack, I 83, 87, 143, 147, 149, 151, 152, 166-169, 172, 173, 177, 195, 197, 201, 240, 287; II 85; III* 20
Šepitko, Larisa, III** 238, 243, 258-260, 307, 315
Serandrei, Mario, II 155, 165
Sere, Ahan, III** 312
Serling, Rod, II 106
Serra, Richard, III** 198
Serrador, Francisco, II 274
Serreau, Coline, III* 129
Servais, Raoul, II 308
Seryj, A., III** 257
Sešukov, Igor', III** 286
Seton, Marie, I 392n
Seunke, Orlow, III* 190
Sex Pistols, III* 218; III** 196
Seyrig, Delphine, III* 185, 186
Sfikas, Kostas, III* 264
Sganzerla, Rogério, III* 468
Sha'at, Shahib, III** 397
Shaban, A., III** 388-389
Shahib, Donald, III** 216
Shafaq, Toryali, III** 388
Shaffer, Deborah, III** 205
Shaffer, Peter, III** 92, 112
Shafik, Kamiran Hosni, III** 399
Shahani, Kumar, III** 383
Shaheen, Khalifa, III** 402
Shahid-Saless, Sohrab, III** 390
Shahin, Muhammed, III** 398
Shahin, Yusuf, III** 391, 393, 395, 397, 400
Shahzad, Iqbal, III** 388
Shalid, Riaz, III** 388
Shakespeare, William, I 30, 47, 130, 171, 243, 441; II 113, 174, 297, 337, 368; III* 108; III** 117, 300
Shammout, Ismail, III** 401
Shamshudin, Jin, III** 362
Shankar, Uday, III** 374
Shantaram, Rajaram Vanakudre, I

472; III** 372
Sharaliev, Borislav, II 234; III* 335, 339
Sharif, Omar, III** 77, 403
Sharits, Paul, III* 542
Sharkey, I 145
Sharman, Jim, III** 229
Shavelson, Melville, III** 58
Shaw Brothers, III** 342, 346, 350, 362
Shaw, George Bernard, I 423; II 89, 104; III** 47, 287
Shaw, Irwin, II 16, 21
Shawki, Khalil, III** 393, 399
Shear, Barry, III** 38, 123
Shearer, Jackie, III** 210
Shearer, Norma, I 218, 249
Sheckley, Robert, III** 168
Shedad, Ibrahim, III** 402
Sheen, Martin, III* 384; III** 135
Shelley, Mary, III* 202
Shen Fu, III** 325, 329
Shepard, Sam, III* 163, 130, 150, 231
Sheridan, Ann, II 88
Sheridan, John, III* 219
Sherman, Stuart, III** 198
Sherman, Vincent, II 79, 88
Sherwin, David, III* 199
Sherwood, Robert, II 17
Shibuya, Minoru, II 240
Shi Dongshan, III** 325
Shi Hua, III** 337
Shi Hui, III** 327, 328, 329
Shilley, Jaime, III* 412
Shimamura, Hogetsu, II 238
Shimazu, Yasujiro, I 471
Shimizu, Hiroshi, II 240
Shimura, Takashi, II 261
Shina, Koji, II 237
Shindo, Kaneto, I 471n; II 241, 242, 255, 265, 267; III* 487
Shinoda, Masahiro, III* 493, 503-504
Shin Sang-ok, III** 353, 354
Shokry, Mamduh, III** 397
Short, Martin, III** 217
Shoshiku, II 253
Show-Smith, David, III* 219
Shui Hua, III** 327, 329, 330
Shu Kei, III** 348
Shum, Jim, III** 348
Shumlin, Herman, II 53
Shu Shuen, III** 345
Shute, Nevil, II 112
Siagian, Bachtiar, III** 363
Sibelius, Jan, III* 250
Sibirskaia, Nadia, I 78, 79, 91
Si Bita, Arthur, III** 433
Sidney, George, I 272; II 75, 100, 101, 103, 105; III** 46
Sidney, Scott, I 160
Sidorov, Ivan (Kira Muratova), III** 311
Siegel, Don, II 68, 106, 113; III** 21, 39, 79, 83, 84, 87-88, 89, 156
Sienkiewicz, Henryk, I 130; II 364; III* 309, 315
Sierra, Jimmy, III* 450
Sifianos, Giorgos, III* 265
Signoret, Simone, II 118, 121; III* 126, 194
Sigurd, Jacques, II 121
Sigurjonsson, Johan, I 278
Sihanouk, Norodom, III** 359
Sijan, Slobodan, III* 307-308
Silber, Glenn, III** 206
Silberg, Joel, III** 52
Sillanpää, Frans Emil, II 147
Sillitoe, Alan, III* 195
Sills, Sam, III** 205
Silos, Manuel, III** 366
Silva, Jorge, III* 418
Silva, Umberto, III* 67
Silva Melo, Jorge, III* 238
Silver, Marcel, I 36, 78
Silver, Marisa, III** 197
Silverstein, Elliott, III** 34, 166
Simenon, Georges, III* 110, 120, 126
Simm, Peeter, III** 318
Simmons, Anthony, III* 207
Simmons, Jean, II 87, 370
Simões, Rui, III* 237
Simon, François, III* 177
Simon, Michel, I 91, 106; III* 122, 132
Simon, Neil, III* 55; III** 19, 57, 58, 60, 75, 255
Simon, Rainer, III* 333
Simon & Garfunkel, III** 55
Simonov, Konstantin M., I 414; III** 242, 243
Sinatra, Frank, II 101; III** 24, 84
Sinclair, Upton, I 145, 392
Sineux, Michel, II 324

Singer, Isaac Bashevis, III** 48, 419
Sinha, Tapan, III** 382
Sinjavskij, Andrej, III** 235
Sinkel, Bernhard, III* 153
Siodmak, Robert, I 273, 313, 348, 349, 448; II 51, 52, 53, 144; III** 21
Siopachas, Christos, III* 265
Sippy, Ramesh, III** 373
Siqueiros, David Alfaro, II 283; III* 434
Sirk, Douglas (Sierk, Detlev), II 11, 78, 80, 81-82; III* 84, 155, 156
Sissoko, Cheikh Oumar, III** 428
Sita Bella, T., III** 432
Siurna Alí, M., III** 402
Sjöberg, Alf, I 298, 299; II 115, 146, 147-148, 321; III* 240
Sjöman, Vilgot, III* 239, 240-241
Sjöström, Victor, I 42, 56, 82, 103, 235, 274, 275, 276, 278-284, 286, 288, 294, 295, 296, 298, 299, 307, 379, 385, 400, 418; II 315; III* 242
Sjöwall, May, III* 243
Skagen, Solve, III* 254
Skarmeta, Antonio, III* 413
Skelton, Red, II 98, 99
Skladanowsky, Max, I 14
Šklovskij, Viktor, III** 292, 315
Skolimowski, Jerzy, II 225, 366; III* 86, 130, 216-217, 311, 312-314, 316, 319
Skouras, Spyros, III** 13
Slak, Franci, III* 307
Slánský, Rudolf, II 228
Slowacki, Julius, III* 132
Small, Alan, III** 193
Smaragdis, Ghiannis, III* 263
Smight, Jack, III** 79, 164
Smihi, Moumen, III** 410
Smirnov, Andrej, III* 259; III** 266, 267
Smith, Albert, I 144
Smith, George Albert, I 417, 421
Smith, Harry, II 295
Smith, Jack, III* 528-529
Smith, Maggie, II 90; III* 213; III** 109
Smith, Paul, III** 441
Smoktunovskij, Innokentij, II 214; III** 282
Smyczek, Karel, III* 278
Snow, Michael, III* 186, 542, 543, 545; III** 191
Snyders, Frans, I 73
Socrate, III* 18
Söderberg, Hjalmar, II 315
Soffici, Mario, I 474; II 279, 281
Sofonova, Elena, III** 282
Sokhona, Sid, III** 413
Sokurov, Aleksandr, III** 286, 287
Sola Mestres, Juan, I 456
Solan, Peter, III* 267
Solanas, Fernando E., III* 389, 396, 397, 398, 400, 402, 453
Solas, Humberto, III* 439-440, 441, 446, 450
Soldati, Mario, I 135, 199; II 186; III* 73
Solder, Jack, III** 193
Soldini, Bruno, III* 179
Soldini, Silvio, III* 79
Solé, Jorge, III* 453
Soleman-Sellers, I 13
Soler, II 282
Solinas, Franco, II 350; III* 10, 36, 142; III** 406
Sollers, Philippe, III* 144
Sòllima, Sergio, III* 64
Solnceva, Julija, I 413; II 194, 199, 200
Šolochov, Michail, II 214; III** 240
Solovej, Elena, III** 253, 279, 280
Solov'ëv, Sergej, III** 252
Solum, Ola, III* 254
Solženicyn, Aleksandr, II 207, 222; III* 335; III** 235
Somai, Shinji, III* 513
Sommerfeldt, Gunnar, I 296
Somoza, Anastasio, III* 422; III** 159
Sondergaard, Gale, II 21
Sonego, Rodolfo, II 115; III* 10, 53, 59
Song Cunghou, III** 349
Songsri, Cherd, III** 361
Sontag, Susan, III** 72
Sordi, Alberto, II 188, 191; III* 9, 53, 54, 57, 60, 78
Soria, Oscar, II 287; III* 419, 421
Soriano, Osvaldo, III* 173, 401
Sorlin, Carlos, III* 402
Sorlin, Pierre, III* 133
Sornaga, Paolo, III* 372

Şós, Mária, III* 296
Šostakovič, Dimitri, II 194, 199
Soto, Helvio, III* 404, 406, 413
Soto, Ricardo, III* 434
Soukup, Jaroslav, III* 278
Soutter, Michel, II 151; III* 175, 176, 177-178
Soyinka, Wole, III** 440
Spaak, Charles, I 71, 72, 73, 91, 98, 108, 118
Spacek, Sissy, III** 150, 192, 231
Spalikov, Gennadij, II 212; III** 238
Spano, Umberto, I 137
Spee, Rudi, III* 380; III** 436
Spellman, Francis Joseph, III* 385
Spencer, Bud, III* 64
Sperr, Martin, III* 146, 171, 172
Spheeris, Penelope, III** 196
Spice, Evelyn, I 433
Spiegel, Sam, II 25
Spieker, Franz Josef, III* 146, 147
Spielberg, Steven, III** 77, 81, 123, 146, 157, 160, 164, 165, 166, 168, 170, 174-176, 184, 185, 229, 346, 386
Spillane, Mickey, II 69
Spinoza, Baruch, I 47
Sportelli, Franco, II 188
Spottiswoode, Roger, III** 158
Springsteen, Bruce, III** 51
Spry, Robin, III* 354; III** 216
Squitieri, Pasquale, III* 66
Srur, Heiny, III** 400
Stable, Ed, III** 192
Stack, Robert, II 75
Stagnaro, Juan José, III* 396
Stahl, John M., I 236, 238, 243, 265; II 79
Stahnke, Günther, III* 330
Staikov, Ljudmil, III* 338, 339
Stalin, Josif V., I 392n, 394n, 405n; II 159, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 201, 202, 205, 206, 210, 213, 216, 233; III* 309, 500; III** 241, 242, 293, 301, 302, 324
Stallone, Sylvester, III** 17, 52, 152, 155, 156, 157
Stamp, Terence, III* 208
Stampfer, Simon R. von, I 12
Stander, Lionel, II 21
Stangerup, Henrik, III* 256
Stanislavskij, Konstantin, I 367; III** 285
Stanley, Kim, II 107
Stanwyck, Barbara, I 250; II 10, 52, 54
Starevič, Vladislav (Starevitch, Ladislas), I 366, 367, 369, 370, 371, 374
Staudte, Wolfgang, II 143, 144, 150, 230, 231, 232
Stavisky, Alexandre, II 360
Stavrakas, Dimitris, III* 265
Stawinski, Jerzy, S., III* 310
St. Clair, Malcolm, I 220
Steckel, Leonhard, I 465
Stecklý, Karel, II 228; III* 278
Steele, Barbara, II 190
Stefano, Joseph, III** 177
Stehura, John, III* 549
Steiger, Rod, II 68; III** 90, 240, 402
Stein, Peter, III* 107, 153
Steinbeck, John, I 262, 475; II 23, 58, 283
Steinhoff, Hans, I 341, 355, 356, 357
Stella, Kiko, III* 80
Stemmle, Robert A., II 144
Stendhal, II 125; III* 131
Steno (Vanzina, Stefano), II 179, 185, 187; III* 66, 79
Stepanov, Boris, III** 319
Sterling, Jos, III* 190
Stern, Bert, III* 517
Stern, Jeanne, II 231
Stern, Kurt, II 231
Sternberg, Jacques, II 359; III* 368
Sternberg, Joseph von, I 96, 142, 201, 207, 208-211, 232, 245, 264, 288, 302, 349, 350, 360, 389, 443; II 41, 56, 79, 131; III* 155, 185
Steven, Geoff, III** 232
Stevenin, Jean-François, III* 144
Stevens, George, II 40, 42-43, 77, 79, 108; III** 21, 22
Stevens, J. C., III* 379
Stevens, Leslie, III** 25, 93
Stevenson, Adlai Ewing, III** 129
Stevenson, Robert, I 430; III** 47
Stevenson, Robert Louis, I 215, 232, 266, 325; II 143; III* 131
Stewart, Donald, III* 142
Stewart, James, II 44, 45, 84;

III** 54
Štiglič, France, II 233; III* 303
Stiller, Mauritz, I 66, 187, 274, 275, 277, 278, 284-288, 296, 299, 332, 333, 338; III* 240, 246
Stines, Raphaël, III* 450
Sting, III* 218; III** 50, 52
St. John, Al, I 169
Stöckl, Ula, III* 167, 170
Stoddart, Hugh, III* 217
Stoianov, Georgi, III* 338, 339
Stoianov, Todor, III* 337
Stojanović, II 233
Stoll, H., III* 375
Stolljar, Iakov, I 410
Stolper, Aleksandr, II 214; III** 242
Stone, Oliver, III** 14, 62, 159, 161-162
Storaro, Vittorio, III* 37, 45, 47, 51
Storck, Henri, I 120, 460, 461, 462, 463; II 150; III* 185
Storey, David, III* 195, 199
Strada, Vittorio, III** 283
Strand, Paul, I 475n; II 22; III* 344; III** 205
Strasberg, Lee, II 22; III** 63
Straub, Jean-Marie, III* 146, 151-153, 155, 235, 359
Straubinger, Fini, III* 159
Strauss, Richard, III* 201
Strauss, Rudolf, I 322
Stravinskij, Igor, III* 152
Streep, Meryl, III** 56, 101, 149, 151
Streisand, Barbra, II 101, 104; III** 46, 47, 48, 97, 147, 149, 150
Strempel, Gesine, III* 168
Strick, Joseph, III** 123
Strindberg, August, I 122; II 148, 149, 312, 322, 327; III* 240
Striževskij, Vladimir (Strichewsky, Wladimir), I 374
Stroessner, Alfredo, III* 418
Stroeva, Vera, I 412; II 167
Stroheim, Erich von, I 54, 108, 122n, 156, 201-208, 213, 229, 257, 286, 395; II 9-10, 93, 119, 131, 334
Stroheim, Lenze von, I 143
Stuart, Peter, III** 193
Stuhr, Jerzy, III* 317
Sturges, John, II 32, 47, 76, 108; III** 23, 164
Sturges, Preston, I 260, 267; II 11, 83, 84-85, 98; III** 63, 78
Stürm, Hans, III* 182
Styron, William, III** 101, 151
Suárez, Gonzalo, III* 224, 231
Suárez y Romero, Anselmo, III* 446
Šub, Esfir', I 405, 414
Subarjo, Ismail, III** 364
Sucksdorff, Arne, II 150
Sudermann, Hermann, I 362
Sue, Eugène, I 316
Sujadin, Aru, III** 291
Suharto, III** 364
Sukardi, Kotot, III** 363
Sukarno, III** 363
Şukowa, Barbara, III* 174
Šukšin, Vasilij, II 208, 212; III** 238, 249, 252, 261-266
Su Li, III** 329, 334
Sullivan, Gardner C., I 161
Şullivan, Pat, I 251
Šumjatskij, Boris, I 393
Summereder, Angela, III* 183
Summers, Manuel, III* 223
Summers, Walter, I 424
Sun Yu, I 472n; III** 328
Şuominen, Tapio, III* 250
Šurakbaši, III** 314
Sutherland, Donald, III** 55, 127, 217
Sutherland, Edward, I 197
Suwannasorn, Kit, III** 361
Suzuki, Seijun, III* 486, 487-488
Şuzuki, Shigeyoshi, I 470, 471
Švejcer, Michail, II 209
Svevo, Italo, III* 49
Svilok, J., I 446
Svilova, Jelisaveta, I 413; III* 341
Svirjov, Jurij, II 212
Svoboda, Jiří, III* 278
Swaim, Bob, III* 121
Swain, Mack, I 169, 176
Swanson, Gloria, I 169, 207; II 93
Swift, David, III** 58
Swift, Jonathan, I 411; III* 170
Switzgable, Meg, III** 207
Syberberg, Hans-Jürgen, III* 118, 137, 153, 164-165
Sydow, Max von, II 327; III* 242; III** 97

Sykes, Jeremy, III** 232
Sylva, Carmen, I 67
Sylvain, Eugène, I 292
Szabó, István, II 213; III* 280, 287-288
Szabó, László, III* 293
Szalai, Györgyi, III* 296
Szapolowska, Grazina, III* 285
Szczechura, Daniel, II 300
Szemes, Marianna, III* 359
Szepessy, Andrew, III* 254
Szir, Pablo, III* 400
Szomjas, Györgyi, III* 293
Szöts, Ivan, I 450
Szulkin, Piotr, III* 318
Szwarc, Jeannot, III** 165

Tabakov, Oleg, III** 280
Tabio, Juan Carlos, III* 448
Tablot, F. A., I 15n
Tadić, Zoran, III* 307
Tagi-Zade, Tofik, III** 306
Tagore, Rabindranath, III** 376, 377, 379
Tahimik, Kidiat, III** 370
Tailleur, Roger, II 354
Taisho, dinastia giapponese, II 259
Takabayashi, Yoichi, III* 511
Takahura, Ken, III** 97
Takamine, Hideko, II 253
Takechi, Tetsuji, III* 485
Takiguchi, Yasuhiko, II 270
Talankin, Igor, II 211, 212; III** 244, 245, 266
Talbroth, Konrad, I 296
Talev, Dimitri, III* 335
Talking Heads, III** 64, 193
Tam, Patrick, III** 347
Tan, Louis, III** 348
Tana, Paul, III** 218
Tanaka, Eizo, I 469
Tanaka, Kinuyo, II 248
Tanaka, Noboru, III* 511
Tanase, Dinu, III* 328
Taniguchi, Senkichi, II 271
Tanizaki, Junichiro, II 259, 268; III* 47, 490
Tanner, Alain, II 151; III* 129, 175-176, 192, 237
Tao Jin, III** 329
Tao Qin, III** 340
Tapajos, Renato, III* 476
Taqwal, Nasser, III** 389
Taranto, Nino, II 187, 188
Tarchetti, Iginio, III* 59
Tarič, Jurij, I 407; III** 319
Tarkovskij, Andrej, II 210, 212, 213; III** 238, 240, 244, 259, 261, 269-275, 277, 278, 287, 313
Tarkovskij, Arsenij, III** 269
Tarr, Béla, III* 294
Tasaka, Tomotaka, II 258, 259
Tashlin, Frank, II 83, 96, 98, 99, 292; III** 69
Tate, Sharon, III* 43; III** 116
Tati, Jacques, II 133-134
Tatos, Alexandru, III* 328
Tauma, Gialal, III** 402
Taurog, Norman, I 242, 258; II 14, 111; III** 21
Tavcar, Ivan, III* 305
Tavel, Ronald, III* 531, 532
Tavernier, Bertrand, III* 120, 126, 134, 135-136
Taviani, Paolo e Vittorio, III* 10, 12, 30-33, 73; III** 14, 273
Taylor, Don, III** 164, 169, 180
Taylor, Donald, I 433
Taylor, Elizabeth, II 43; III* 50, 51, 450; III** 22
Taylor, James, III** 41
Taylor, Sam, I 200n
Tazi, Mohamed Abdercahmane, III** 410
Tchissoukou, Michel, III** 434
Teague, Lewis, III** 182, 193
Téchiné, André, III* 120, 134
Tedesco, Jean, I 78, 104
Teh-wei, II 309
Teirlinck, Herman, I 462
Teitelboim, III* 447
Teles, Luis Galgao, III* 236
Temple, Julien, III* 218
Temps, Paul, I 110
Tendler, Silvio, III* 481
Tennyson, Penrose, I 439
Teno, Jean-Marie, III** 433
Terayama, Shuji, III* 492, 505-506, 513
Ter Minassian, A., III** 291
Terpstra, Eric, III* 189
Terriss, Ellaline, I 422
Terry, Paul, I 251
Terziev, Ivan, III* 338
Teshigahara, Hiroshi, III* 496, 510
Tesich, Steve, III** 106

Tessari, Duccio, II 189; III* 64
Tessier, Max, III* 511
Tessier, Valentine, I 106
Testori, Giovanni, III* 15
Tetzlaff, Ted, II 55
Tewkesbury, Joan, III** 63-64, 158
Thackeray, William Makepeace, I 232
Tharaud, Jean, I 170
Tharaud, Jérôme, I 170
Thedossopulos, Theodossis, III* 265
Theos, Dimos, III* 259
Thermesson, Franciszka, I 453
Thermesson, Stefan, I 453
Thiam, Momar, III** 424
Thiele, Hertha, I 353
Thiele, Rolf, II 144
Thiele, Wilhelm, I 100, 348, 351
Thieu, III* 382
Thirard, Paul-Louis, II 354
Thiriet, Maurice, I 114
Thomas, Louis, I 190
Thomas, Ralph, III** 219
Thomas, Robert, III* 122
Thomas, Terry, II 96
Thome, Rudolf, III* 146, 164
Thompson, Jack, III** 230
Thompson, Jim, III* 136; III** 43
Thomsen, Christian Braad, III* 256
Thomsen, Knud Leif, III* 255
Thorndike, Andrew, II 231
Thorndike, Annelie, II 231
Thorne, Joan Vail, III** 193
Thornhill, Michael, III** 227
Thorpe, Richard, I 249, 250
Thornton, Martin F., I 422
Thorsen, Jens Jorgen, III* 255
Thulin, Ingrid, II 327; III* 239, 244
Thurber, James, II 98
Tian Zhuangzhuang, III** 338
Tierney, Gene, II 11, 53, 59, 79
Till, Eric, III** 216
Time, The, III** 51
Tin Tan, II 282
Tintoretto, I 126
Tiomkin, Dimitri, II 42
Tiradentes, II 275; III* 464, 466
Tirado, Amilcar, II 286; III* 410, 450
Tissé, Edvard Kazimirovič, I 386; II 283; III* 516
Tito, II 233; III* 141, 301, 304, 306
Toback, James, III** 83, 106
Tobino, Mario, III* 49, 56
Todd, Michael, II 76
Toeplitz, Jerzy, III* 314; III** 221
Togliatti, Palmiro, III* 14, 31
Tognazzi, Ugo, II 188; III* 9, 26, 47, 53, 55, 56, 172
Toland, Gregg, I 269
Tolbi, Abdelaziz, III** 408
Toledo Segall, Sergio, III* 476, 481
Tolignac, Gaston de (Griffith, D. W.), I 156
Tolkien, John Ronald Renel, II 293; III** 115, 174
Toller, Georg, III* 184
Tolstoj, Aleksej, II 214
Tolstoj, Lev Nikolaevič, I 367, 368, 371, 374, 469; II 41, 207, 321; III* 165; III** 271, 275, 288, 377
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, III* 15
Tonacci, Andrea, III* 468
Topol, II 345; III** 418
Topor, Roland, II 305
Törhönen, Lauri, III* 250-251
Torocsik, Mari, III* 284
Toro Seduto, III** 33, 129
Torre-Nilsson, Javier, III* 400
Torre-Nilsson, Leopoldo, II 280, 281; III* 391, 392-393
Torrent, Ana, III* 228
Torres, J. Manuel, III* 427
Torres, Miguel, III* 479
Torres, Oscar, III* 437, 440
Torres Ríos, Leopoldo, I 474n; II 280, 281; III* 392
Torri, Bruno, III* 439
Torrijos, Omar, III* 422
Torrini, Cinzia, III* 80
Toscan du Plantier, Daniel, III* 117
Toti, Gianni, III* 73, 74
Totò (de Curtis, Antonio), II 161, 187-188, 191; III* 21
Toubiana, Serge, III* 100
Touré, Sékou, III** 431
Tourneur, Jacques, II 55; III** 81, 186
Tourneur, Maurice, I 95, 96, 113, 114, 217, 309
Towne, Robert, III** 117, 152, 178
Toyoda, Shiro, II 242, 258-259

Tracy, Spencer, II 10, 28, 36, 52, 83, 87; III* 54
Trakl, Georg, III* 159
Tranchard-Smith, Brian, III** 230
Trančik, Dušan, III* 278
Tran Hoang Phuong, III** 360
Tran Vu, III** 358, 359
Traoré, Falaba, Issa, III** 427
Traoré, Mahama Johnson, III** 424
Trauberg, Il'ja, I 404n; III** 352
Trauberg, Leonid, I 379, 398, 403-404n; II 194, 204, 208
Travolta, John, III** 38, 52
Tregubocič, Viktor, III** 246
Trenker, Luis, I 355, 356
Tret'jakov, Sergej, I 412n
Tretti, Augusto, III* 71, 72
Treviño, Jesús, III* 434
Trevisan, João Silverio, III* 468
Trevor, Claire, II 52
Triana, Jorge Ali, III* 416
Trier, Lars von, III* 257
Trifonov, Jurij, III** 318
Trigueros, Edgar, III* 422
Trilling, Lionel, II 370
Trintignant, Jean-Louis, III* 56, 111, 120, 413
Trivas, Victor, I 348, 354
Trnka, Jiří, II 297
Trockij, Lev Davidovič, II 359; III* 427
Troell, Jan, II 148; III* 239, 242; III** 111
Troisi, Massimo, III* 78
Trommer, Hans, II 151
Tropa, Alfredo, III* 234
Tros-Rastawiecki, Andrzej, III* 316
Trotta, Margarethe von, III* 150, 153, 167-168
Trotti, Lamar, I 263
Trucco, Orestes, III* 450
Trueba, Fernando, III* 231
Truffaut, François, III* 82, 83, 85, 87, 89, 90, 99-104, 113, 118, 120, 126, 127, 136, 144, 358; III** 66, 255
Trujillo, Marisol, III* 448
Trujillo y Molina, Rafael Leónidas, III* 450
Truman, Harry, II 8, 105, 192; III** 8
Trumbo, Dalton, II 19, 30, 49; III** 21, 29-30, 31
Trumbull, Douglas, III** 153, 167
Trystan, Leonard, I 452
Tsaki, Brahim, III** 409
Tsang Jong-Cheung, III** 350
Tschechowa, Olga, I 342
Tscherwjakow, Eugen, I 374
Tseberopulos, Yorgos, III* 264
Tsiranana, Ph., III** 435
Tsuchimoto, Noriaki, III* 507, 509, 510
Tsukerman, Slava, III** 201
Tual, Roland, I 113, 115, 116
Tuggle, Richard, III** 86
Tumanov, Semjon, II 211
Turgenev, Ivan Sergeevič, I 367, 369; II 207; III** 244, 276, 309
Turi, Giorgio, III* 539
Turin, Viktor, I 379, 405
Turžanskij, Vjačeslav (Tourjansky, Viktor), I 53, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 375
Turnbull, Hector, I 163
Turner, Florence, I 147
Turner, Frederick J., II 68
Turner, Kathleen, III** 137
Turner, Lana, II 52, 54; III* 531
Turner, Ted, III** 16
Turov, Viktor, III** 319
Turpin, Ben, I 169, 176, 201
Tushingham, Rita, III* 195
Tuttle, Frank, I 235; II 20, 52
Tvardovskij, Aleksandr, III** 235, 262
Twain, Mark, I 45; III** 34
Tynan, Kenneth, III* 193
Tyndall, Andrew, III** 199
Tyrlova, Hermina, II 297
Tzavellas, Georgios, III* 258, 259

Uchatius, Franz von, I 12, 13
Uchida, Tomu, I 470, 471n; II 257, 258, 259
U Chi Sein, III** 361
Ucicky, Gustav, I 349, 354, 356, 359, 447
Udnaes, Sverre, III* 252
Udomej, Manop, III** 361
Uher, Štefan, III* 266, 278
Ulbricht, Walter, II 231; III* 331
Ulive, Ugo, III* 403, 437
Ullman, Liv, II 327; III* 242, 245;

III** 111
Ulmer, Edgar G., II 48
Umboh, Wim, III** 364
Unamuno, Miguel de, III* 224
Ungerer, Walter, III** 192
Ungría, Alfonso, III* 228
Updike, John, II 105
Urayama, Kirio, III* 504
Urazbaev, El'dor, III** 311
Urbanski, Kasimierz, II 300
Urgelles, Thaelmann, III* 454
Ursianu, Malvina, III* 326, 328
Urusevskij, Sergej, II 210; III** 244, 266
Ustinov, Peter, II 132; III* 206
U Thu Kha, III** 362
Uys, Jaime, III** 440

Vabalas, Rajmondas, III** 318
Vacano, Jost, III* 174
Vadim, Roger, III* 83
Vaeni, Constantin, III* 328
Vafeas, Vassilis, III* 265
Vajda, Ladislas, I 334; II 151
Valčanov, Rangel, III* 335, 338, 339
Valdés, Oscar, III* 441, 448
Valdez, Daniel, III* 433
Valdez, Luis, III* 433, 434
Valentin, Albert, I 98, 113, 115
Valentin, Thomas, III* 146
Valentino, Rodolfo, I 194, 218; III* 450; III** 146
Vallejo, Gerardo, III* 396, 397, 398, 400
Vallentin, Hermann, I 337
Valli, Alida, II 166
Vallone, Raf, III** 402
Vampilov, Aleksandr, III** 250, 253
Vancini, Florestano, III* 11, 31, 37, 64, 74, 135
Van Cleef, Lee, III* 63
Vančura, Vladislav, I 446; III* 273
Van der Beek, Stan, III* 549
Vanderheyden, Jan, I 462, 463
Van der Keuken, Johan, III* 188
Vanderley, Paulo, II 274
Van der Velde, Jean, III* 191
Van Druten, John, II 88
Van Dyke, Willard, II 286
Van Dyke, William S., I 212, 216, 222, 223-224, 259, 264
Van Gogh, Vincent, II 80
Van Lierop, R., III** 436
Van Nie, René, III* 189
Van Oostrum, Kees, III* 190
Van Peebles, Melvin, III** 62
Van Warmerdam, Alex, III* 190
Van Zuylen, Erik, III* 191
Vanel, Charles, II 135
Vanzina, Carlo, III* 79
Vanzina, Enrico, III* 79
Vapzarov, II 235
Varazil, Avtandil, III** 297
Varda, Agnès, III* 35, 83, 87, 113-114, 310, 367, 378
Varela, Alfredo, II 281
Vargarruiz, Rafael, III* 423
Vargas, Getulio, II 274; III* 465, 476, 480
Vargas Llosa, Mario, III* 416
Várkonyi, Zoltán, II 226, 227
Varlamov, Leonid, II 198; III** 328
Vas, Judit, III* 296
Vasan, Subramania Srinivasan, III** 374
Vasconcellos, Genil, II 274
Vasconcelos, António Pedro de, III* 234, 235, 237
Vasil'ev, Dimitrij', I 414
Vasil'ev, Georgij, I 405, 406n, 415; II 204; III** 311
Vasil'ev, Sergej, I 405, 406n, 415; II 204; III** 311
Vasquez, Angelina, III* 413
Vasquez, Esperanza, III* 434
Vautier, René, III* 362, 363, 369; III** 406, 441
Vávra, Otakar, I 446; II 228, 229; III* 277, 278, 309
Vaz de Guimarães, Francisco, III* 234
Veber, Francis, III* 122
Vecchi, Paolo, III** 313
Vecchiali, Paul, III* 118, 143
Védrès, Nicole, I 121
Vega, Lope de, II 279
Vega, Pastor, III* 441, 446, 447
Vega, Victor, III* 422
Veidt, Conrad, I 312, 330, 341, 346; II 13, 145
Velasco Alvarado, Juan, III* 416
Velazquez, Augustín, I 475n
Velazquez, Diego Rodríguez de Silva y, I 58

Velimirovic, Zdravko, III** 437
Velo, Carlos, I 457; II 285
Vengerov, Vladimir, III** 244
Vennerd, Petter, III* 254
Ventura, Lino, II 135; III* 111, 120
Venturini, Giorgio, II 154
Vera-Ellen, II 100, 103
Verbong, Ben, III* 190
Vercos, II 135
Verdi, Giuseppe, III* 46, 182
Verdone, Carlo, III* 78
Verga, Giovanni, I 136n; II 157, 158, 165, 181
Vergano, Aldo, II 158, 176
Vergine, Adamo, III* 538
Vergine, Antonio, III* 76
Verhavert, Roland, II 150; III* 188
Verhoeff, Pieter, III* 190
Verhoeven, Michael, III* 146
Verhoeven, Paul, III* 189
Verlaine, Paul, III* 159
Verne, Jules, I 26, 27; II 298
Verneuil, Henri, III* 119
Veroiu, Mircea, III* 325, 326, 327, 328
Verstappen, Vim, III* 189, 190
Vertov, Dziga, I 76n, 89, 343, 380, 382-384, 395, 396, 397, 398, 432; II 203; III* 89, 341-342, 343, 344, 346, 362, 442, 524, 528
Véry, Pierre, I 117
Vesper, Bernard, III* 181
Vesper, Will, III* 181
Viana, Zelito, III* 470
Viany, Alex, II 278
Viazzi, Glauco, II 177
Vibe Müller, Titus, II 147
Vicario, Marco, III* 54, 65
Vicious, Sid, III** 196
Vidal, Gore, II 31; III** 93
Vidor, Charles, I 272; II 32, 54, 79, 101
Vidor, King, I 119, 143, 162, 212, 223, 225-228, 242, 258, 265, 272, 273, 379; II 33, 40-41, 43, 77, 79; III** 139
Viertel, Berthold, I 314, 346
Vieyra, Paulin, III** 422, 425
Viganò, Renata, III* 37
Vigo, Eugène (Miguel Almereyda), I 89
Vigo, Jean, I 16, 18, 78, 89-90, 97, 99; II 211; III* 91, 100, 199, 234, 317, 344; III** 299
Villa, Pancho, II 282
Villafuerte, Santiago, III* 448
Villaggio, Paolo, III* 9, 54, 57
Villagra, Nelson, III* 412, 446
Villa-Lobos, Heitor, III* 459, 474
Villanueva, César, II 287
Villaverde, Cirilo, III* 447
Villaverde, Fernando, III* 438
Villon, François, I 222
Viñas, David, III* 392, 394
Vincent, Carl, I 7, 394n, 458n, 471n, 474n; III* 364
Violet, Edouard E., I 41
Viot, Jacques, I 73, 98, 118
Virchow, Rudolf, I 358
Virgilio, I 130
Visconti, Luchino, I 135, 136n; II 155, 156, 157, 158, 163, 165-167, 168, 176; III* 7, 9, 13, 14-15, 28, 31, 50, 73, 165, 261, 327, 474
Višnevskij, Vsevolod, I 406n
Vissepó, Mario, III* 451
Viswanath, Kasinadhuni, III** 385
Vitikka, Jack E., II 147
Vitti, Monica, II 188, 355; III* 9, 55, 56, 57
Vittoria, regina di Gran Bretagna, I 248
Vittorini, Elio, III* 33, 73
Vivié, Jean, I 15
Vlačil, František, III* 276
Vlady, Marina, III* 94, 295
Vogel, Frank, III* 329, 330, 331
Vogler, Rüdiger, III* 174
Voight, Jon, III** 104, 123, 197
Vojnov, Konstantin, II 211
Vojteckij, Artur, III** 309
Volev, Nikolai, III* 339
Volkov, Aleksandr (Wolkoff, Aleksandr), I 366, 367, 368, 369, 371, 372
Vollbrecht, Karl, I 317n
Volodarskij, Eduard, III** 284
Volodin, Aleksandr, III** 257, 260, 281
Volonté, Gian Maria, III* 9, 29, 31, 38, 63, 177
Volonterio, Guglielmo, III* 183
Voltaire, III** 65, 182
Vonnegut, Kurt, III** 164
Vorkapić, Slavko, II 233
Vrbanic, Ivo, II 301

Vrijman, Jan, III* 189
Vukotic, Dušan, II 301; III* 296
Vulfovič, Teodor, II 211
Vulgaris, Pandelis, III* 263, 265
Vuthivichai, Suchart, III** 361
Vysockij, Vladimir, III** 310
Vytrcil, Frantisek, II 298

Wachsmann, Daniel, III** 419
Wadleigh, Michael, III* 348; III** 50, 141
Wadman, Malte, III* 254
Wagne, Georges, I 37
Wagner, Richard, I 61, 315; III** 194
Wagner, Robert, I 192
Wahab Alhundi, A., III** 402
Wahab, Ali Abdel, III** 403
Wahbi, Yusuf, I 472n
Wahlöö, Per, III* 243
Wain, John, III* 193
Wajda, Andrzej, II 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 261, 312, 363-369, 373; III* 130, 281, 310, 311, 315, 316, 318, 322, 334, 437; III** 335
Wakamatsu, Koji, III* 488-489
Waldron, Mal, III* 349
Walken, Christopher, III** 153
Walker, Alice, III** 177
Wallace, Edgar, II 143
Wallace, Richard, II 53
Wallace, Steven, III** 228
Waller, Fred, II 74
Wallerstein, Mauricio, III* 454
Wallington, Jeremy, III* 382
Wallis, Hal, II 10-11
Walser, Martin, III* 172
Walser, Robert, III* 173
Walsh, Raoul, I 196, 212, 220; II 11, 14, 15-16, 33, 38-39, 41, 51, 56, 66, 67, 78; III* 160; III** 20, 94
Walsh, Rodolfo, III* 397, 400
Walters, Charles, II 100, 103; III** 46
Wam, Swend, III* 254
Wambaugh, Joseph, III** 85
Wanamaker, Sam, II 20
Wanatabe, Kunio, II 237
Wang Bin, III** 327
Wang Ping, III** 329-330, 332, 334
Wang Tong, III** 350
Wang, Wayne, III** 206
Wang Weiyi, III** 326, 331
Wanger, Walter, II 68
Wan Jen, III** 350
Ward, Fanny, I 164
Ward, Vincent, III** 232
Ward, Warwick, I 339
Warhola, Andy, III* 67, 186, 523, 527, 529, 530-534, 543, 546; III** 137, 191
Warm, Hermann, I 311
Warnecke, Lothar, III* 331
Warner, David, II 361
Warner, fratelli, I 222
Warner, Jack, II 10; III** 12
Warner, Samuel, I 221
Waschneck, Erich, I 341, 354
Wassermann, Jakob, III* 159
Waszynski, Michal, I 452
Watanabe, Takaoki, III* 509
Waters, John, III** 186, 193, 194
Watham, Claude, III* 212
Waterhouse, Keith, III* 195
Watkins, Peter, II 112; III* 199, 203, 386
Watson, III* 378
Watt, Harry, I 433, 434, 435, 437; III** 220
Waugh, Evelyn, III* 197
Wavrin, marchese di, I 463
Wax, Steve, III** 206
Waxman, Al, III** 215
Wayne, John, II 20, 33, 37, 56n, 110; III** 24, 33, 39, 84, 88, 89, 124
Webb, Clifton, II 98
Webb, Jack, II 68, 107
Webster, John, II 201
Wedekind, Frank, III* 131
Wegener, Paul, I 304, 309, 314, 343
Weidenmann, Alfred, II 144
Weill, Claudia, III** 63
Weill, Kurt, I 334; III** 49
Weingartshofer, Federico, III* 430
Weinstock, Jane, III** 199
Weir, Peter, III** 158, 221, 222, 223, 231
Weis, Don, II 99
Weiss, Jiří, II 228-229; III* 275, 278
Weiss, Peter, III* 180, 206
Weisz, Frans, III* 189, 190
Welch, Raquel, III** 109

Welles, Orson, I 143, 260, 267-270, 271; II 13, 20, 52, 54, 57, 69, 112, 140, 250, 261, 312, 335-339; III* 21, 24, 84, 392, 465, 469; III** 21, 147, 192
Wellman, William, I 249, 250n, 258, 260, 262; II 14, 32, 33, 39, 44, 84: III** 21
Wellon, Alfred, III* 332
Wells, Herbert George, I 268; II 112; III** 171
Wemba, Papa, III** 435
Wenders, Wim, II 73, 248; III* 86, 130, 153, 160-164, 168, 174, 215, 237; III** 21, 64, 81, 123, 132, 203, 417
Wendkos, Paul, II 107
Werich, Jan, II 228
Werker, Alfred, I 207n; II 55
Werner, Gösta, II 150
Werner, Oskar, II 144
Wertmüller, Lina, III* 14, 54, 55
West, Mae, III* 531
West, Nathanael, II 105; III** 63, 105, 145
West, Raymond B., I 160
West, Rebecca, III* 210
West, Walter, I 423
Wexler, Haskell, III* 384; III** 52, 198
Weyer, Ruth, I 342
Weyergans, François, III* 185
Whale, James, I 235; III** 75
Wheatstone, Charles, I 12
Whelan, Tim, I 200n, 359, 430, 439; II 139
White, James, I 145
White, Patrick, III** 230
White, Pearl, I 147, 148
Whitman, Walt, III** 139
Whitney, III* 547
Whitney, James, II 295; III* 548
Whitney, John, II 295; III* 548
Whitney, John jr., III* 548
Whitney, Michael, III* 549
Who, The, III* 218; III** 50
Wiard, William, III** 39
Wiazemsky, Anne, III* 26
Widerberg, Bo, II 148, 149; III* 239, 240, 241, 242, 243
Widmark, Richard, II 29, 66, 110; III** 84
Wieck, Dorothea, I 353
Wieland, Joyce, III* 543
Wiene, Conrad, I 314
Wiene, Robert, I 58, 213, 303, 308-313, 316, 340
Wiesel, Elie, III* 284
Wilcox, Herbert, I 423, 424, 430
Wilde, Cornel, II 109, 110; III** 163
Wilde, Oscar, I 271, 423; II 137
Wilder, Billy, I 207n, 260, 267, 271; II 11, 15, 51, 53, 83, 84, 91-93, 108; III* 221; III** 19, 54, 55, 58, 60, 81, 98, 193, 255
Wilder, Gene, III** 75-76
Wilder, Thornton, I 266; III** 64
Williams, Charles, III* 99
Williams, Emlyn, II 88
Williams, Esther, II 100, 103
Williams, Gustav, I 363
Williams, Jobeth, III** 197
Williams, Paul, III** 123
Williams, Richard, II 306
Williams, Tennessee, II 22, 23, 31, 91; III** 90, 96
Williams, Tony, III** 232
Williamson, David, III** 222
Williamson, James, I 417, 421
Willingham, Calder, II 105; III** 55
Wilson, Colin, III* 193
Wilson, Edmund, II 25; III** 34
Wilson, Frank, I 423
Wilson, Hugh, III** 77
Wilson, Michael, II 21, 30; III* 201
Wilson, Richard, II 68; III** 38
Wim Oo, III** 361
Wimperis, Arthur, I 419n
Windust, Bretaigne, II 38
Winkelmann, Adolf, III* 164
Winkler, Angela, III* 174
Winkler, Henry, III** 192
Winner, Michael, III* 200; III** 39, 85, 106, 146, 186
Winsloe, Christa, I 352
Winterhalter, Franz Xavier, I 67
Winters, Shelley, II 110
Wise, Robert, II 51, 55, 67, 77, 104, 108, 113; III** 23, 47, 164, 166, 177
Wiseman, Frederick, III* 349-350
Witkiewicz, Stanisław, II 220, 224
Wojciechowski, Andrzej, III* 317
Wolf, Christa, III* 329, 330, 334

Wolf, Fred, II 292
Wolf, Friedrich, II 232
Wolf, Konrad, II 232-233; III* 329, 330, 331, 334
Wollen, Peter, III* 214
Wolman, Dan, III** 419
Wonder, Stevie, III** 76
Wong Chi, III** 348
Wong, Kirk, III** 347
Wood, Montgomery (Gemma, Giuliano), III* 64
Wood, Natalie, III** 99, 167
Wood, Sam, I 260, 267, 273; II 33, 196
Woodberry, Billy, III** 209
Woodward, Joanne, III** 151
Woolrich, Cornell, III* 102, 97; III** 192
Woytila, Karol, III* 321
Wray, Fay, I 288
Wrede, Caspar, III* 252
Wright, Basil, I 377, 420, 431, 433
Wu Hui, III** 340
Wu Tianming, III** 338
Wu Yigong, III** 335, 337
Wu Yonggang, III** 335
Wu Ziniu, III** 337
Wu Zuguang, III** 340
Wulicher, Ricardo, III* 399, 401
Wyler, William, I 232, 233, 236-237, 238, 243, 259, 264, 272; II 8, 13, 15, 16-17, 33, 77, 79, 104; III* 392; III** 21, 22, 47, 340
Wynn, Keenan, II 98
Wynne-Simmons, Robert, III* 220
Wysbar, Frank, I 352, 353
Wyspiański, Stanisław, II 364, 368

Xie Jin, III** 328, 331-332, 334, 335, 336
Xie Tian, III** 330, 336, 337
Xie Tieli, III** 331, 332, 334, 336
Xie Xiaojing, III** 339
Xu Guanwen (Michal Hui), III** 345
Xu Guming, III** 338
Xu Ke (Tsui Hark), III** 346
Xu Tao, III** 326, 330

Yagi, Yasutaro, II 242
Yamada, Yoji, III* 512
Yamagata, Yusako, II 241
Yamamoto, Kajiro, II 240, 241, 242
Yamamoto, Masashi, III* 509, 514
Yamamoto, Satsuo, I 471n; II 240, 241, 242, 271, 272
Yamamura, So, II 242, 272
Yamane, Sadao, III* 513
Yamashita, Kosaku, III* 486
Yamazaki, Tizuka, III* 473
Yanagimaki, Mitsuo, III* 514
Yang Dechang, III** 350
Yan Gong, III** 327
Yang Runshen, III** 327
Yang Yanjin, III** 335
Yao Wenyuan, III** 341
Yates, Peter, III* 200; III** 83, 106, 152, 172
Yegorov, V., I 413
Ye Ming, III** 329
Yersin, Yves, III* 174, 175
Yeschurum, Isaac, III** 419
Yilmaz, Atif, III** 413, 414
Yim Yo, III** 347
Ying Yunwei, I 472
Yoda, Yoshikata, II 256
Yôji, Kuri, II 310
Yonli, Rene B., III** 430
Yordan, Philip, III* 209
York, Susannah, III* 219
Yorkin, Bud, III** 57, 58
Yosha, Yaky, III** 419
Yoshida, Yoshishige, III* 493, 498-499, 510
Yoshimura, Kimisaburo o Kozaburo, II 237, 241, 243, 244, 263, 265-266
Young, Robert, III* 434; III** 83, 149, 150, 206
Young, Terence, III* 196
Youngblood, Gene, III* 544-545, 547, 550
Yourcenar, Marguerite, III* 150
Yuang Mu-tse, I 472n
Yu Benzheng, III** 337
Yu, Dennis, III** 348
Yuan Xueshu, III** 338
Yue Feng, III** 340
Yuen Woo-ping, III** 343
Yuen Yangan, III** 340
Yu Hyon-mok, III** 354
Yu Lan, III** 330
Yun Wong Uk, III** 353
Yurtsever, Koran, III** 417
Yu Yanfu, III** 334

Yu Yang, III** 335

Zacsi, Pino, II 308
Zadek, Peter, III* 146
Zafranovič, Lordan, III* 303, 306
Zahang, Yi, III** 335
Zahariev, Eduard, III* 287
Zahon, Zoro, III* 278
Zajaczkowski, Andrzej, III* 321
Zajceva, Ljudmila, III** 252
Zakhariev, Eduard, III* 339
Žalakjavičius, Vitautas, III** 318
Zampa, Luigi, II 115, 116, 170, 171-172, 179; III* 52, 53, 54
Zander, Eric, I 70
Žandov, Zakari, II 234; III* 336
Zaninovic, Ante, II 301
Zanuck, Darryl F., II 11, 22, 87; III** 12, 13
Zanussi, Krzysztof, III* 316, 318, 319-320
Zaorski, Janus, III* 322
Zapata, Emiliano, II 282
Žarkij, Aleksandr, I 411; II 204, 214; III** 244, 245, 249, 312, 352
Žarkij, Nathan, I 399, 413
Zavattini, Cesare, II 115, 156, 157, 163-165, 173, 175, 178, 179, 234; III* 11, 12, 346, 348, 374, 437
Ždanov, Andrej, II 159, 193
Žebrjunas, Arunas, III** 318
Zebrowski, Edward, III* 318
Zecca, Ferdinand, I 30, 37
Zeffirelli, Franco, III* 50; III** 48, 149
Zeglio, Primo, II 189
Zekra, Samir, III** 398
Željabužskij, Jurij, I 407
Zeman, Karel, II 298
Zemeckis, Robert, III** 171
Zemmouri, Mahmoud, III** 409
Zeno, Thierry, III* 185
Zeromski, Stefan, II 364, 366; III* 131
Zetterling, Mai, II 148, 149; III* 244, 245
Zguridi, Aleksandr, II 198
Zhai Qiang, III** 327
Zhang Che, III** 343
Zhang Junxiang, III** 326, 340
Zhang Junzhao, III** 338, 339
Zhang Nuanxin, III** 338
Zhang Peicheng, III** 350
Zhang Zeming, III** 339
Zhao Dan, III** 326, 329, 330, 334
Zhao Huangzhan, III** 336
Zhao Ming, III** 327
Zheng Dongtian, III** 338
Zheng, Junli, III** 326, 330 334
Zhou Enlai, III** 324, 328, 334, 335
Zhu Shilin, III** 325, 341
Zia ul-Haq, Mohammad, III** 388
Zichem, Frank, III* 452
Zidi, Claude, III* 121
Zieff, Howard, III** 63, 146
Ziegfeld, Florenz, III** 47
Ziewer, Christian, III* 381
Zilnik, Zelimir, III* 306
Zilzer, Wolfgang, I 70
Zinnemann, Fred, I 475n; II 13, 15, 40, 41-42, 76, 104, 108, 109; III** 153
Zinov'ev, Grigorij, II 224
Zizic, Bogdan, III* 307
Zohar, Uri, III** 418, 419
Zola, Émile, I 67, 70, 104, 109
Zolnay, Pál, III* 287
Zoumbera, Paul, III** 430
Zschoche, Hermann, III* 330, 334
Zsurzs, Éva, III* 296
Zuccoli, Luciano, III* 50
Zucher, David, III** 77
Zucher, Jerry, III** 77
Zuckmayer, Carl, II 144
Zukor, Adolph, I 148
Zulawski, Andrzej, III* 130, 132, 316
Zulawski, Miroslaw, III* 133
Zuniga, Ariel, III* 432
Zuo Lin, III** 325, 326, 327
Zurlini, Valerio, III* 11, 47, 49, 72, 73
Zwartjes, Frans, III* 190
Zygadlo, Tomasz, III* 317

Indice dei titoli

A (1964), II 299
A (1968), III* 539
De aanslag (*Assault*), III* 190
Abang, III** 362
Abbandonati nello spazio (*Marooned*), III** 24, 164
Abbasso la miseria!, II 154, 176
Abbasso la ricchezza!, II 176
A B C da greve, III* 477
Abel, III* 190
Abe Lincoln in Illinois (*Abramo Lincoln*), I 265
Die Abenteuer des Prinzen Achmed (*Le avventure del principe Achmed*), I 345
Die Abenteuer des Till Eulenspiegel/Les aventures de Till Espiègle (*Le diavolerie di Till*), II 232; III* 365
Aber sabil, III** 398
Die Abfahrer, III* 164
A biahme mladi, II 235
À bientôt, j'espère, III* 368
Abismos de pasion, II 341
The abominable dr. Phibes (*L'abominevole dottor Phibes*), III** 107
À bout de souffle (*Fino all'ultimo respiro*), II 121; III* 88, 90, 92, 96, 358; III** 81, 202
Above and beyond (*Il prezzo del dovere*), II 14, 112
Abraham Lincoln (*Il cavaliere della libertà*), I 158
Abramo Lincoln (*Abe Lincoln in Illinois*), I 265
Abschied von gestern (*La ragazza senza storia*), III* 145, 147
Absence of malice (*Diritto di cronaca*), III** 97
Absinthe, I 150
Absolute beginners, III* 218
Abu Rejchan Biruni, III** 313
Abusuan, III** 426
Abwege (*Crisi*), I 333
L'Acadie, l'Acadie, III* 353
A casa dopo l'uragano (*Home from the hill*), II 80
À cause, à cause d'un femme (*Il diavolo sotto le vesti*), III* 124
A cavallo della tigre, III* 54
Accadde domani (*It happened tomorrow*), I 88
Accadde una notte (*It happened one night*), I 249; II 82, 198
Accattone, III* 20, 22, 42; III** 303
Acciaio, I 131
Accident, III** 436
The accident (*L'incidente*), II 348, 350
Accidenti! Che tranquillità! (*Why worry?*), I 200
L'accidia (*La paresse*; episodio di *I sette peccati capitali*; *Les sept péchés capitaux*), III* 91
L'accusata (*The woman on trial*), I 287
A cena con gli amici (*Dinner*), III** 63
An ace up my sleeve (*Un asso nella mia manica*), III** 112
Acht Mädels im Boot (*Otto ragazze in barca*), I 354
Achtung! Banditi, II 170
A ciascuno il suo, III* 38
Acque del Sud (*To have and have not*), I 265; III* 452
Across the wide Missouri (*Il cacciatore del Missouri*), II 39, 44
Acta general de Chile, III* 414
Actas de Marusica, III* 412
Action stations, I 464n
Acto da primavera, III* 233, 234, 235
The act of hearth, III** 216
Act of violence (*Atto di violenza*), II 41
The actress (*L'attrice*), II 87
Adak, III** 413
Adaka no shima (*L'isola nuda*), II 242, 267
Adalen 31, III* 241, 243
Adam chočet byt čelovekom, III** 318
Adam et Eve, III* 178
Adam II, II 299
Adam's rib (*La costola di Adamo*), II 86; III** 62
Adara Kathawa, III** 386
Addio alle armi (*A farewell to arms*), I 230
Addio fratello crudele, III* 50
Addio, mister Chips (*Goodbye, mister Chips*) (1939), I 266
Addio mr. Chips (*Goodbye mr. Chips*) (1969), III** 47
Addio, mister Harris (*The Browning version*), II 137
Adebar, III* 541
Los adelantados, III* 430
Adele H., una storia d'amore (*L'histoire d'Adèle H.*), III* 103
Um adeus portugues, III* 238
Ad Hollywood, III* 241
Adieu Léonard, I 123
Adieu Philippine (*Desideri nel sole*), III* 113, 358
Adieu, poulet (*Dai sbirro*), III* 120
Adios, Alicia, III* 456
Adi Shankaracharya, III** 374
A distanza ravvicinata (*At close range*), III** 83
Adjø solidaritet, III* 254
Adjutant des Zaren (*Al servizio dello zar*), I 374
Admi, I 472n
Admiral Nachimov, I 399, 414; II 194, 203
L'adolescente, III* 129
Adolescenza torbida (*Susana*), II 341
A doppia mandata (*À double tour*), III* 110
Un'adorabile infedele (*Unfaithfully yours*), III** 62
Adorable menteuse (*Le bugie nel mio letto*), III* 124
À double tour (*A doppia mandata*), III** 110
Adriana Lecouvreur (*Adrienne Lecouvreur*), I 59
Adrienne Lecouvreur (*Adriana Lecouvreur*), I 59
Adrift/Hrst pluá Vody (*Nuda dal fiume*), III* 275
L'adultera (*Beröringen/The touch*), II 327; III** 111
The adventures of Dolly, I 153
The adventures of Peter Pan (*Le avventure di Peter Pan*), II 290
The adventures of Sherlock Holmes' smarter brother (*Il fratello più furbo di Sherlock Holmes*), III** 76
The adventures of Tom Sawyer (*Le avventure di Tom Sawyer*), I 258
Advise and consent (*Tempesta su Washington*), II 60
L'aereo più pazzo del mondo (*Airplane!*), III** 77
Aerograd, I 402
Aeroporto, II 154
A esli eto ljubov?, II 215
L'affaire Coffin, III** 219
L'affaire du collier de la reine (*La collana della regina*), I 122
L'affaire Lafarge (*L'avvelenatrice*), I 92
Une affair publique, II 320
The affairs of Anathol (*Fragilità, sei femmina!*), I 165
L'affare della Sezione Speciale (*Séction Spéciale*), III* 142
Affari di cuore (*Heartburn*), III** 56
L'affiche, I 63
L'affiche rouge, III* 134
Le affinità elettive, III* 75
L'affittacamere (*The notorious landlady*), II 98
A fior di pelle, III* 80
Afonija, III** 256
Africa addio, III* 65
Africa in crisi (*Come back Africa*), III* 345, 517; III** 441
The African Queen (*La regina d'Africa*), II 57

Afrique sur Seine, III** 421
Het afschied, III* 188
Afterlandet, III* 203
After hours (*Fuori orario*), III** 144
A futura memoria, III* 75
Against all odds (*Due vite in gioco*), III** 81
Aga Khan, III* 348
L'âge d'or, I 457, 458; II 340; III* 516
Agente confidenziale (*Confidential agent*), II 53
Agente Lemmy Caution, missione Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*), III* 92
Agente 007 licenza di uccidere (*Dr. No*), III* 196
Agenzia matrimoniale (vedi *L'amore in città*), II 329
Agenzia matrimoniale (*Robert et Robert*), III* 125
Agit, III** 414
Agneda Martínez, III* 434
L'agnello (*The lamb*), I 195
L'Agnese va a morire, III* 37
Agonia sui ghiacci (*Way down east*), I 157, 158
Agonija, III** 260, 261, 284
Agostino, III* 49
Agostino d'Ippona, III* 18
Agraharathil Kazhuthai, III** 385
L'agresión, III* 425
Las aguas bajan turbias (*I desperados della giungla verde*), II 281
Agueda Martíez, III* 434
El aguila descalza, III* 431
Aguirre, der Zorn Gottes (*Aguirre, furore, di Dio*), III* 158, 159
Aguirre, furore di Dio (*Aguirre, der Zorn Gottes*), III* 158, 159
Agulha no palheiro, II 278
Agustina de Aragón, I 457
Agya, III** 354
A harangok Rómába mentek, II 227
Ahas ganwa, III** 386
Ahasin polawatha, III** 386
Ahlam al madina, III** 398
Ahora ya no estamos solos, III* 422
Ah! wilderness!, I 218
Ai, II 310
Ai confini della realtà (serie televisiva), III** 78
Ai confini della realtà (*Twilight zone*), III** 78, 176, 184, 229
Aido, III* 492
L'aigle à deux têtes (*L'aquila a due teste*), I 123; III* 17
Aika hyvä ihmiseksi, III* 250
Aile zhongnian, III** 326
Ai margini della metropoli, II 170
L'aîné des Ferchaux (*Lo sciacallo*), II 135
Ai no borei, III* 503
Ai no korida/L'empire des sens (*Ecco l'impero dei sensi*), III* 130, 489, 500, 503, 506
Ainsi font, III* 367
«L'airone e la cicogna», II 302
Airplane! (*L'aereo più pazzo del mondo*), III** 77
Airport, III** 164
Airshaft, III** 528
Aiutami a sognare, III* 71
Aiuto! (*Help!*), III* 197
Aî žije republika, III* 276
Ajani-Ogun, III** 439
Ajantrik, III** 379
Akahige, II 261
Akai satsui, III* 494
Akai tenshi (*Nuda per un pugno di eroi*), III* 490
Akaki Yumeneshi, III* 511
Akaler sandhane, III** 381
Akasen chitai (*La strada della vergogna*), II 255
Akasen Kichi, II 271
Akash Kusum, III** 380
Akatsuki no dasso, II 271
Åke och hans värld, III* 246
Akibiyori, II 248, 249
Akitsu onsen, III* 498
Alabama/2000 light years, III* 162
A la brava: prisión and beyond, III* 434
Alambrista!, III* 434; III** 149, 206
Alamo (*La battaglia di Alamo*), II 110
Alamo Bay, III* 113
Al asfur, III** 395
Alaska, III* 540

Alaverdoba, III** 296
Alayam, alayam, III** 411
Al ayyam al tewil, III** 399
Al azima, III** 392
Alba di gloria (*Young Mr. Lincoln*), I 262
Alba fatale (*The ox-bow incident*), I 263; II 33, 39
Alba rossa (*Red dawn*), III** 155, 159
Alba tragica (*Le jour se lève*), I 93
Al bedaya, III** 392
L'albergo della malavita (*Macadam*), I 74, 121
Albergo Nord (*Hôtel du Nord*), I 93
Un albero cresce a Brooklyn (*A tree grows in Brooklyn*), II 22
L'albero degli impiccati (*The hanging tree*), II 49
L'albero degli zoccoli, III* 40, 41, 72; III** 319
L'albero della vendetta (*Ride lonesome*), II 46
Albert Pinto ko gussa Kyoon aata hai, III** 382
Al bostaghi, III** 393
Al Capone, II 68
Alcool, III* 72
Al dajaj, III** 398
La aldea maldita, I 457
Al di là del bene e del male, III* 47
Aleksandr Nevskij (*Alessandro Nevsky*), I 393; II 194
Aleškina ljubov, II 211
Alessandro Nevsky (*Aleksandr Nevskij*), I 393, 394n, 407n, 411; II 194, 200, 202
Alex in Wonderland (*Il mondo di Alex*), III** 61
Al faham, III** 407
Al bajir, III** 403
Alfama, I 455
Alfa omega, II 307
Alfa-Tau, I 137
Alf, Bill and Fred, II 307
Al fettauwa, III** 392
Alfie, III* 184, 197
Alfred R. Ein Leben und ein Film, III* 182
Alf yad wa yad, III** 410
Algerie en flammes, III** 406
Al haram, III** 393
Al haress, III** 399
Al hayatt al yawmiyah fi qariah suriyah, III** 398
Al hosta Hassan, III** 391
Al Hurub al saghira, III** 400
Alias el rey del joropo, III* 454
Alias Gardelito, III* 394
Ali au pays des mirages, III** 407
Ali Baba and the forty thieves (*Alì Babà e i 40 ladroni*), I 273
Alì Babà e i 40 ladroni (*Alì Baba and the forty thieves*), I 273
Alibi, I 92
L'alibi dell'ultima ora (*Time without pity*), II 56, 143, 347
L'alibi di cristallo (*Die gläserne Zelle*), III* 173
L'alibi era perfetto (*Beyond a reasonable doubt*) (1956), II 61
Alice doesn't live here anymore (*Alice non abita più qui*), III** 142
Alice in cartoonland, I 253
Alice in den Städten (*Alice nelle città*), III* 160
Alice nelle città (*Alice in den Städten*), III* 160, 162
Alice non abita più qui (*Alice doesn't live here anymore*), III** 123, 142
Alice's restaurant, III** 93, 94
Alien, III* 212; III** 171, 184
Alien II, III** 159
O alienista, III* 465, 471
Aliens (*Aliens. Scontro finale*), III** 171
Aliens. Scontro finale (*Aliens*), III** 171
Al irs, III** 405
Al irt, III** 407
Alitet uchodit v gory, II 205
Alí the fighter, III** 210
Al jahin fi sen el achera, III** 407
Al kadia thamania wa sittin, III** 392
Al Kadissiah, III** 399
Al Kahira Thalathun, III** 392
Al Khauf, III** 397
All about Eve (*Eva contro Eva*), II 90
All'Alfa, III 372

All american boys (*Breaking away*), III** 106
All'armi siam fascisti, III* 69, 363
Alle frontiere dell'India (*Wee Willie Winkie*), I 141
L'allegra fattoria (*Summer stock*), II 103
Allegro non troppo, II 308
Alleluia gretehen, III* 473
Alleluja! (*Hallelujah!*), I 223, 225, 227, 239, 242, 258
Alleman, III* 188
Alle sei di sera dopo la guerra (*V Šest'časov večera posle vojuy*), II 196
Alle 4 del mattino, due uomini e due donne (*Four in the morning*), III* 207
Alles kaputt! (*Daleká cesta*), II 229
Alle soglie della vita (*Nära livet*), II 323
Alligator, III** 182
Alligator shoes, III** 220
All'inseguimento della pietra verde (*Romancing the stone*), III** 170-171
All my life, III** 528
Allo Berlino! Ici Paris! (*Allò Parigi! allò Berlino!*), I 100
All'ombra del delitto (*La rupture*), III* 110
Allonsanfàn, III* 31, 32
Allò Parigi! allò Berlino! (*Allo Berlin! Ici Paris!*), I 100
All'ovest niente di nuovo (*All quiet on the western front*), I 235; II 14
All quiet on the western front (*All'ovest niente di nuovo*), I 235; II 14
Die allseitig reduzierte Persönlichkeit-Redupers, III* 170
All that jazz (*All that jazz, lo spettacolo comincia*), III** 49
All that jazz, lo spettacolo comincia (*All that jazz*), III** 49
All the King's men (*Tutti gli uomini del re*), II 26
All the Marbles (*California dolls*), II 70
All the president's men (*Tutti gli uomini del presidente*), III** 81, 100, 101
All the right moves (*Il ribelle*), III** 152
All'ultimo respiro (*Breathless*), III** 81
Den allvarsamma leken, III* 253
Al makadu-un, III** 394
Al momia, III** 393
Al moznebusa, III** 397
Al mutamarridun, III** 394
Alone, III* 540
Along came Jones (*Il magnifico avventuriero*), II 48
Alpha, III** 439
Alphabet City, III** 202
Alpha Omega, il principio della fine (*The final programme*), III** 107
Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (*Agente Lemmy Caution, missione Alphaville*), III* 92
Al primo chiarore dell'alba (*Break of day*), III** 226
Al saalik, III** 397
Al sayd altaqqaduni, III** 398
Al servizio dello zar (*Adjutant des Zaren*), I 374
Alsino y el condor, III* 412
Älskande par (*Gli amorosi*), III* 244
Älskarinnan, III* 241
Als twee druppels water, III* 189
Al sufarà, III** 404
L'altalena di velluto rosso (*The girl in the red velvet swing*), II 48
Alta tensione (*High anxiety*), III* 76
Der alte Fritz, I 348
Altered states (*Stati di allucinazione*), III* 202; III** 166
Der alte und der junge König (*I due re*), I 355
L'altra donna, III* 74
L'altra faccia dell'amore (*Music lovers*), III* 201
Altri seguiranno, III* 372
Altri tempi, II 175, 180
Un altro giorno, III** 399
L'altro uomo (*Strangers on a train*), II 55, 63
Un altro uomo, un'altra donna (*Another man, another chance*), III* 125

Alvin Purple, III** 226
Al wahsh, III** 392
Al wedaa ya Bonaparte, III** 396
Al Yazerli, III** 398
Alye maki Issyk-Kulya, III** 316
Al yom el sades, III** 396
Alzati, negro, III** 436
Alzire, oder der neue Kontinent, III* 182
Amada, III* 447
Amadeus, III* 274; III** 112
Amador, III* 224
Amami e il mondo sarà mio (*Love me and the world is mine*), I 337
Amami o lasciami (*Love me or leave me*), II 79
Amami stanotte (*Love me tonight*), I 230
L'amant de la lune, I 30
L'amante (*Le choses de la vie*), III* 126
L'amante dell'Orsa Maggiore, III* 33
L'amante giovane (*Nous ne vieillirons pas ensemble*), III* 127
L'amante immortale (*Daisy Kenyon*), II 79
L'amante indiana (*Broken arrow*), II 44
L'amante perduta (*Model shop*), III* 115
Gli amanti del fiume (*Les amants de Bras-mort*), II 122
Gli amanti della città sepolta (*Colorado Territory*), II 39
Gli amanti dell'isola (*Le combat dans l'ile*), III* 139
Le amanti di Monsieur Ripois (*Monsieur Ripois*), II 122
Gli amanti di domani (*Cela s'appelle l'aurore*), II 342
Amanti e altri estranei, III** 60
Amanti folli (*Liebelei*), I 360, 447, 448; II 132
Amanti nemici (*La jeune folle*), II 121
Amanti senza domani (*One way passage*), I 247, 248
Les amants, III* 112
Les amants de Bras-mort (*Gli amanti del fiume*), II 122
Amarcord, II 333; III* 16
Amare (*Att älska*), III* 240
Amargo mar, III* 421
L'amaro sapore del potere (*The best man*), III** 124
L'amaro tè del generale Yen (*The bitter tea of general Yen*), I 250n
Amarsi?... Che casino! (*Et la tendresse, bordel!*), III* 123
Amazing stories (*Storie incredibili*), III** 176
Ambizione (*Come and get it*), I 232; II 37
L'ambizione di James Penfield (*The ploughman's lunch*), III* 213, 217
Amei um bicheiro, II 274
A me la libertà (*A nous la liberté*), I 84, 87, 107
America, America (*Il ribelle dell'Anatolia*), II 24
America, America, dove vai? (*Medium cool*), III** 52
L'America insolita vista da un francese (*L'Amérique insolite*), III,* 357
America 1929: sterminateli senza pietà (*Boxcar Bertha*), III** 141
American boy, III** 142
American flyers (*Il vincitore*), III** 152
American gigolo, III** 157
American graffiti, III** 145, 169, 173
An american in Paris (*Un americano a Parigi*), II 101
The americanization of Emily (*Tempo di guerra, tempo d'amore*), II 107; III** 59
L'americano (*The americano*), I 195
The americano (*L'americano*), I 195
Un americano a Parigi (*An american in Paris*), II 101
Un americano in vacanza, II 171
Un americano tranquillo (*The quiet american*), II 90
An American romance (*L'uomo venuto da lontano*), I 273
American scrapbooks, III** 142
An american tragedy (*Una tragedia americana*), I 211
An american werewolf in London (*Un lupo mannaro americano a*

Londra), III** 78
America tropical, III* 434
Der amerikanische Freund (*L'amico americano*), III* 162
L'amerikano (*État de siège*), III* 142
L'Amérique insolite (*L'America insolita vista da un francese*), III** 357
Amerykanska awantura, I 452
Ames d'orient, I 64
L'amica (*Old acquaintance*), II 88
L'amica delle 5 e 1/2 (*On a clear day you can see forever*), II 80, 101; III** 46
Le amiche, II 183, 353
Gli amici di Eddie Coyle (*The friends of Eddie Coyle*), III** 83, 106
Gli amici di Georgia (*Four friends*), III** 95, 106, 151
Amici miei, III* 57
L'amico americano (*Der amerikanische Freund*), III* 162, 168; III** 120
Les amis, III* 144
Amityville horror, III** 180
Amleto (*Hamlet*, 1947), I 440, 441; II (1948), 140; III* 206
Amleto (*Gamlet*) (1964), II 214
Un Amleto in meno, III* 68
L'ammaliatrice (*The Flame of New Orleans*) (1941), I 88
L'ammaliatrice o *La via senza gioia* (*Die frendlose Gasse*) (1925), I 332-333, 347
L'ammutinamento del Caine (*The Caine mutiny*), II 28, 109
L'ammutinamento dell'Elsinore (*Les mutinés de l'Elseneur*), I 92
Gli ammutinati del Bounty (*Mutiny on the Bounty*) (1962), II 77; III** 12
Amok, III** 441
El amor brujo (*L'amore stregone*), III* 227
Amor de perdição (1943), I 455; III* (1978), 235
Amore, II 161
Amore alla francese (*In the french style*), III** 25
Amore al primo morso (*Love at first bite*), III** 186
Amore amaro, III* 37
L'amore a vent'anni (*L'amour à vingt ans*), II 363; III* 100
Amore balordo (*L'amour braque*), III* 133
L'amore che ho sognato (*La vie en rose*) I 121
L'amore difficile, III* 57
Un amore di Swann (*Un amour de Swann*), III* 151
L'amore di una donna (*L'amour d'une femme*), II 127
Amore e fortuna (*Antoine et Antoinette*), II 117, 118
Antoine et Antoinette (*Amore e fortuna*), II 118
Amore e guerra (*Love and death*), III** 71
L'amore e il diavolo (*Les visiteurs du soir*), I 111, 113, 121
L'amore e il sangue (*Flesh and blood*), III* 189
Amore e mistero (*Secret agent*), I 430n
Amore e rabbia, III* 28, 30
L'amore fugge (*L'amour en fuite*), III* 100
Amore giovane (*Reka*), I 446
L'amore ha sbagliato indirizzo (*Lettres d'amour*), I 116
L'amore in città, II 164, 177, 179, 328; III* 11
Amore in corsa (*Love on the run*), I 224
Amore maledetto (*Bugambilla*), I 475
Amore, piombo e furore (*China 9, Liberty 37*), III** 41
L'amore più forte (*Mutterliebe*), I 359
L'amore più grande (*My son John*), II 34
Amore senza fine (*Endless love*), III* 50
L'amore stregone, III* 227
Amore sublime (*Stella Dallas*), I 228
Amore tra le rovine (*Love among ruins*), II 87
Amorosa, III* 244
L'amorosa menzogna, II 352
Gli amorosi (*Älskande par*), III* 244

Amour, I 80
L'amour à mort, II 362; III* 104
L'amour à vingt ans (*L'amore a vent'anni*), II 363; III* 100
Un amour à Paris, III** 409
L'amour braque (*Amore balordo*), III* 133
L'amour en fuite (*L'amore fugge*), III* 100
L'amour l'après-midi, III* 105
Un amour de poche, III* 111
L'amour des femmes, III* 178
Un amour de Swann (*Un amore di Swann*), III* 151
L'amour d'une femme (*L'amore di una donna*), II 127
L'amour fou, III* 108, 358
L'amour par terre, III* 109
L'amour violé, III* 129
O amuleto de Ogum, III* 472
Ana, III* 237
Anacrusa, III* 432
Anak jalita, III** 365
Ananda, III** 363
Anata Kaimasu, II 269
Anatomia di un omicidio (*Anatomy of a murder*), II 60
Anatomia di un rapimento (*Tengoku no jigoku*), II 260
Anatomy of a murder (*Anatomia di un omicidio*), II 60
L'anatra selvatica (*Das Haus der Lüge*, o *Die Wildente*), I 322
Ana y los lobos, III* 226-227
An be no don, III** 427
L'ancêtre, I 29
Anche gli uccelli uccidono (*Brewster McCloud*), III** 129
Anche gli zingari vanno in cielo (*Tabor uchodit v nebo*), III** 309
Anche i boia muoiono (*Hangmen also die*), I 272
Anche i dottori ce l'hanno (*The hospital*), II 107; III** 59
Anchieta José brasiliano (*Anchieta José do Brazil*), III* 470
Anchieta José do Brazil (*Anchieta José brasiliano*), III* 470
Anchors aweigh (*Due marinai e una ragazza*), II 101, 103
Das Andechser Gefühl, III* 167
Der Andere, I 313
The Anderson tapes (*Rapina record a New York*), III** 91
Andesu no Hanayome, III* 493
And pursuit of happiness, III* 112
Andra dansen, III* 244
Andrej Kožukov, I 368
Andrej Rublëv (*Strasti po Andreiu*), II 213, 216; III** 244, 257, 269, 270, 275, 284, 313
Andremo in città, III* 43
Andriech, III** 290
Android, III** 166
Andromeda (*The Andromeda strain*), III** 23, 166
The Andromeda strain (*Andromeda*), III** 23, 166
And then there were none (*Dieci piccoli indiani*), I 88
Andy, III** 123
Angel, III** 259
Angel (1983), III* 217, 220
Angel (*Angelo*), I 217
Angela Markado, III** 368
Angel City, III** 192
Angèle, III* 174
Angèle (*Prigioniera del peccato*), I 97
Ángels y querubinos, III* 431
El angel exterminador (*L'angelo sterminatore*), II 345
Angel face (*Seduzione mortale*), II 60
Angeli alla sbarra (*Domaren*), III* 240
Gli angeli con la faccia sporca (*Angels with dirty faces*), I 236
Angeli con la pistola (*A pocketful of miracles*), II 83
Gli angeli dell'inferno (*Hell's angels*), II 108
Angeli dell'inferno sulle ruote, (*Hell's angels an wheels*), III** 121
Angeli senza paradiso (*Leise flehen meine Lieder*), I 447-448
Angel mine, III** 233
Angelo (*Angel*), I 217
L'angelo azzurro (*Der blaue Engel*), I 210, 303, 350
L'angelo del focolare (*Du skal aere din hustru*), I 276, 289, 290-291, 292
L'angelo del male (*La bête humaine*), I 109

Un angelo è caduto (Fallen angel), II 59
Angelo, my love, III** 151
L'angelo sterminatore (El angel exterminador), II 345; III* 446
Angels with dirty faces (Gli angeli con la faccia sporca), I 236
Les anges du péché (La conversa di Belfort), I 114; II 320
Ang mana-manaw, III** 369
Angoscia (Gaslight) (1944), I 265, 439n; II 53
Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit, III* 149
The angry silence (La tortura del silenzio), III* 194
Angst, III* 184
Angst (La paura), II 162
Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (Prima del calcio di rigore), III* 160
Angst essen Seele auf, III* 156
Angyalok földje, II 227
Ani imoto, II 252
Aniki Bobo, I 455; III* 234
Anima e corpo (Body and soul), II 26
L'anima e la carne (Heaven knows, mr. Allison), II 58
The animal, III** 192
Animal crackers, I 240
Animal farm (La fattoria degli animali), II 306
Animal House (National Lampoon's Animal House), III** 77, 78
Anima nera, III* 17
Anima persa, III* 56
Anime ferite (Till the end of time), II 15, 28
Anita, III* 450
Anjoke no buto kai, II 266
Ankur, III** 382
Anna (1951), II 181
Anna (1970), III* 240, 246
Anna (1975), III* 539
Anna al collo (Anna na scee), II 207
Anna Bolena (Anna Boleyn), I 305, 309
Anna Boleyn (Anna Bolena), I 305, 309
Anna Christie, I 71, 218
Anna dei miracoli (The miracle worker), III** 93
Anna ed Elisabetta (Anna und Elisabeth), I 352, 353
Anna Karenina (1935), I 218
Anna Karenina (1968), III** 244
Anna na scee (Annie al collo), II 207
Anna prendi il fucile (Anna get your gun), II 103
Anna und Elisabeth (Anna ed Elisabetta), I 352
Anne Devlin, III* 220
L'année dernière à Marienbad (L'anno scorso a Marienbad), II 357
Les années du rêve, III** 219
Anne Trister, III** 219
Annibale e la vestale (Jupiter's darling), II 103
Gli anni che non ritornano (La meilleure part), II 121
Gli anni dell'avventura (Young Winston), III* 207
Anni difficili, II 171
Anni di piombo (Die bleierne Zeit), III* 168, 169
Anni duri, III* 359
Annie, II 59
Annie get your gun (Anna prendi il fucile), II 103
Annie Hall (Io e Annie), III** 71
Anni facili, II 171, 188
Gli anni in tasca (L'argent de poche), III* 101
Gli anni luce (Light years away), III* 176
Anni ruggenti, III* 53
Gli anni spezzati (Gallipoli), III** 223
Un anno con 13 lune (In einem Jahr mit 13 Monden), III* 157
L'anno del dragone (The year of the dragoon), III** 154, 161
L'anno dell'eclissi, III** 352
Anno 2000: la corsa della morte (Death race), III** 168
L'anno scorso a Marienbad (L'année dernière à Marienbad), II 357
Anno Uno, III* 19
Un anno vissuto pericolosamente (The year of living dangerously), III** 158, 231
El año de la peste, III* 428
A noi le inglesine (À nous le petits anglaises), III* 123
Anonima delitti (New York confidential), II 67
Año nuevo (vedi Cuba 58), III* 437
À nos amours, III* 128
Another country, III* 212, 213
Another fine mess, I 240
Another man, another chance (Un altro uomo, un'altra donna), III* 125
Another state of mind, III** 193
Another time, another place, III* 213, 216
A nous deux, France!, III** 426
A nous la liberté (A me la libertà), I 84, 189
À nous les petites anglaises (A noi le inglesine), III* 123
Ansichten eines Clowns, III* 276
Ansikte mot ansikte/Face to face (L'immagine allo specchio), II 327
Ansiktet (Il volto), II 325, 326, 328
Antara bumi dan langit, III** 362
Antenna, III* 189
Anticipation of the night, III* 524
Antoine et Colette (vedi L'amour à vingt ans), III* 100
Antologia sessuale (Vacances portugaises), III* 111
Antonio das Mortes (O dragão da maldade contra o santo guerreiro), III** 95, 465, 474
Antonio Gramsci - I giorni del carcere, III* 70
Antti Piuhaara, III* 248
An uns glaubt Gott nicht mehr, III* 184
Anugraham, III** 382
Anything for Venice (Masquerade), II 90
L'an 01, II 360; III* 140
Anzukko, II 253
Aoom, III* 225
Apache (L'ultimo Apache), II 44, 69
Aparajito, III** 377
The apartment (L'appartamento), II 92; III** 58
... a pátý jezdec je strach (Il quinto cavaliere è la Paura), III* 276
El apando, III* 428
Apa yang kan tjari Palupi?, III** 364
Apea, III** 434
Apenas un delincuente, II 280
Apenbarigen, III* 254
L'ape regina, III* 26
Der Apfel ist ab, II 144
A piedi nudi nel parco (Barefoot in the park), III** 60
Apocalypse now, III** 120, 132, 133, 134, 135, 136, 153, 155, 160
Apollon, III* 374
Apoteosi di Olimpia (Fest der Völker), I 356
... a pozdravujte vlaštovky, III* 272
The Appaloosa (A sud-ovest di Sonora), III** 105
L'appartamento (The apartment), II 92, 93; III** 58
Appartamento al Plaza (Plaza suite), III** 60
L'appartamento delle ragazze (L'appartement des filles), III* 124
L'appartement des filles (L'appartamento delle ragazze), III* 124
Appétit d'oiseau, II 295
Applause, I 231
The apple, II 306
The apprentice, III** 215
The apprenticeship of Dubby Kravitz (Soldi a ogni costo), III** 216
L'apprenti salaud, III* 124
Les apprentis sorciers, III* 399
Appuntamento a Bray (Rendez-vous à Bray), III* 187
Aprel', III** 298
April fools (Sento che mi sta succedendo qualcosa), III** 62
A private function (Pranzo reale), III* 213
À propos de Nice, I 89; III* 344
A proposito di tutte queste signore (För att inte tala om alla dessa Kvinnor), II 326
A prova di errore (Fail safe), II 112; III** 90, 163
Apteka, I 453
Apur sansar, III** 377

A qualcuno piace caldo (*Some like it hot*), II 92, 94
Aquella larga noche, III* 446
Aquellos años, III* 428
L'aquila a due teste (*L'aigle à deux têtes*), I 123; III* 17
L'aquila solitaria (*The Spirit of St. Louis*), II 94
Aquile nell'infinito (*Strategic Air Command*), II 76
Gli aquiloni non muoiono in cielo (*Dites-lui que je l'aime*), III* 121
A Q zehngzhuan, III** 340
Arabella, I 324
Arabesque, III** 53
Arabesques, I 76
Arabian nights (*Le mille e una notte*), I 273
Arais min kassab, III** 410
Aramesh der hazouré digaran, III** 389
Arancia meccanica (*A clockwork orange*), II 372, 373, 375, 377, 379; III* 199; III** 169
Aranyer din ratri, III** 378
Araya, III* 453
L'arca di Noè (*Noah's ark*), I 257
L'arche de Noé, II 305
Arcobaleno (*Raduga*), I 415-416; II 194, 196, 204
El ard, III** 395
Ardenne '44: un inferno (*Castle keep*), III** 97
Ardente paciencia, III* 413
Ardh satya, III** 382
Arès contre Atlas, II 305
L'argent (1928), I 59
L'argent (1983), II 322
L'argent de poche (*Gli anni in tasca*), III* 101
Argila, I 474n
Arie prerie, II 297
Arizona Junior (*Raising Arizona*), III** 64, 192
Arkadas, III** 414
L'Arlésienne, I 66, 67
Arma da taglio (*Prime cut*), III** 83
Armaguedon (*Quel giorno il mondo tremerà*), III* 138
L'armata Brancaleone, III* 57
L'armata degli eroi (*L'armée des ombres*), II 136
Le armate rosse alla liberazione dell'Europa (vedi *Ozvoboždenie*), III** 241
L'armée des ombres (*L'armata degli eroi*), II 136
Arnulf Rainer, III* 541
Around the world in 80 days (*Il giro del mondo in 80 giorni*), II 76
L'arpa birmana (*Biruma no tategoto*), II 267; III* 513
Les arpenteurs, III* 178
L'arrache-coeur, III** 219
Arraial do Cabo, III* 457
The arrangement (*Il compromesso*), II 24
El arreglo, III* 401
Arriva fra' Cristoforo (*L'auberge rouge*) (1947), II 125
Arriva John Doe (*Meet John Doe*), I 263
Arrivano i bersaglieri, III* 61
Arrivano i Titani, II 189
Arriva un cavaliere libero e selvaggio (*Comes a horseman*), III** 101
Arrivederci, Francesca (*Auf Wiedersehen, Franziska*), I 360
Arrow Beach: la spiaggia della paura (*Welcome to Arrow Beach, USA*), III* 206
Arrowsmith (*Un popolo muore*), I 244
Arruza, II 46
Ars amandi (*L'art d'aimer*), III* 132
Arsenal, I 401
Arsenic and old lace (*Arsenico e vecchi merletti*), I 263
Arsenico e vecchi merletti (*Arsenic and old lace*), I 263
L'art d'aimer (*Ars amandi*), III* 132
L'arte di arrangiarsi, II 171
L'arte e gli amori di Rembrandt (*Rembrandt*), I 427
Arthur Rubinstein on l'amour de la vie, III* 358
L'artiglio nell'ombra (*Romance of the underworld*), I 218
Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos (*Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi*), III* 147
Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*), III* 147
Artisti e modelle (*Artists and models*), II 96
Artists and models (*Artisti e modelle*), II 96
Art naïf et repression en Haiti, III* 449
The art of vision, III* 526
Aruanda, III* 457
Aru eiguno shogai, II 255
Arunata pera, III** 386
Arunodoyer agnishakhi, III** 387
Aru yo no seppun, II 239
Aru yo no tonosama, II 238, 257
Arven (*L'eredità*), III* 253
Arvottomat, III* 251
The Aryan, I 161, 194
Asakasaka, III** 435
Asalto, III* 418
A sangue freddo (*In cold blood*), II 32
Ascendancy, III* 216
Ascenseur pour l'échafaud (*Ascensore per il patibolo*), III* 112
L'ascensore (*De lift*), III* 190
Ascensore per il patibolo (*Ascenseur pour l'échafaud*), III* 112
Asfalto (*Asphalt*), I 349
L'asfalto che scotta (*Classe tout risques*), III* 125
Ashes and embers, III** 208, 437
Ashizuri Misaki, II 266
Asino ščast'e, III** 276
Askerin dönusu, III** 416
Asleep, III* 540
Asperns, III* 237
Asphalt (*Asfalto*), I 349
The asphalt jungle (*Giungla d'asfalto*), II 52, 56, 58, 67
O assalto ao tram pagador, III* 459
Assalto al treno (*The great train robbery*), I 146, 147, 148
L'assassinat du duc de Guise, I 33, 34, 35
L'assassinat du Père Noël (*L'assassinio di Papà Natale*), I 114
L'assassinat de Trotsky (*L'assassinio di Trotsky*), II 351
The assassination of Trotsky (*L'assassinio di Trotsky*), II 351
L'assassin habite au 21 (*L'assassino abita al n. 21*), I 117
L'assassinio di Papà Natale (*L'assassinat du père Noël*), I 114
L'assassinio di Sister George (*The killing of Sister George*), III** 177
L'assassinio di Trotsky (*L'assassinat de Trotsky* e *The assassination of Trotsky*), II 351
L'assassinio di un allibratore cinese (*The killing of a chinese bookie*), III** 102, 103
Assassinio sull'Orient Express (*Murder on the Orient Express*), III** 92
Gli assassini sono tra noi (*Die Mörder sind unter uns*), II 143, 230
L'assassin musicien, III* 144
L'assassino, III* 38
L'assassino abita al n. 21 (*L'assassin habite au 21*), I 117
L'assassino di pietra (*The stone killer*), III** 85
L'assassino di Rillington Place (*10 Rillington Place*), II 48; III** 24
Assassins d'eau douce, I 77
Assatsu no mori, III* 507
Assault (*De aanslag*), III* 190
Assault on Precint 13 (*Distretto 13-Brigata della morte*), III** 86, 181
L'assedio dell'Alcazar, I 133n, 136
Gli assetati, III** 399
L'asso di picche (*Cerný Petr*), III* 271, 273
L'assoluto naturale, III* 49
L'assoluzione (*True confessions*), III** 80
L'asso nella manica (*The big carnival*), II 92
Un asso nella manica (*An ace up my sleeve*), III** 112
L'astérie, I 77
L'astronave atomica del Signor Nanof, III* 80
A sud-ovest di Sonora (*The Appaloosa*), III** 105
Asu o tsukuru hitobito, II 240
As you desire me (*Come tu mi vuoi*), I 207
At, III** 416
L'Atalante, I 89, 90
Atchi wa kotchi, II 310

At close range (A distanza ravvicinata), III** 83
Atecingo, III* 426
A tempo di valzer (Operette), I 360
Athalie, I 36
Atlantic (La tragedia dell'Atlantic), I 337, 425
Atlantic City, III* 112, 113, 110
Atlantide (Die Herrin von Atlantis) (1932), I 335
Atlantide (L'Atlantide) (1921), I 68
L'Atlantide (Atlantide) (1921), I 68
At long last love (Finalmente arrivò l'amore), III** 48, 147, 148
Atmosfera zero (Outland), III** 169
Atomic café, III** 207
Atomic station, III* 258
À toute allure, III** 140
À tout prendre, III* 353
L'âtre, I 66
A 30 secondi dalla fine (Runaway train), III** 113
Attack! (Prima linea), II 15
Att älska (Amare), III* 240
L'attentat (L'attentato), III* 120, 143
L'attentato (L'attentat), III* 120, 143
Attenti al buffone, III* 70
Attenzione! (Pozor!), II 298
Attenzione alla puttana santa (Warnung vor einer heiligen Nutte), III* 156
Attenzione: guerra! (Histoire du soldat inconnu), I 463
Atterraggio zero (Ekipaž), III** 258
At the circus (Tre pazzi a zonzo), I 260
At the crossroad of life, I 153
Attica, III* 379
L'attico, III* 53
Atti degli apostoli, III* 18
Atto di violenza (Act of violence), II 41
L'attrice (The actress), II 87
Aty-baty, šli soldaty..., III** 243
Auandar anapu, III* 431
L'auberge rouge (1923), I 61
L'auberge rouge (Arriva fra' Cristoforo) (1947), II 125
Auch Zwerge haben klein angefangen, III* 158
Au delà des grilles (Le mura di Malapaga), II 122
Der Aufstand, III* 173
Auf Wiedersehen, Franziska (Arrivederci, Francesca), I 360
Au hasard, Balthazar, II 318, 321
A un díos desconocido, III* 230
Au nom de la loi (In nome della legge), I 96
Au pays des mages noirs, III* 354
Au pays du scalp, I 463
Au petit bonheur (Una moglie infernale), I 122
Au revoir au lundi, III** 219
Aurora (Sunrise), I 325, 328
Au royaume des cieux (Nel regno dei cieli), II 126
Au secours (Max nel castello degli spettri), I 41
Die Auslieferung, III* 181
Une aussi longue absence (L'inverno ti farà tornare), III* 117
Austerlitz (Napoleone a Austerlitz), I 54n
Die Austernprinzessin (La principessa delle ostriche), I 306
Austreibung, I 325
Autobiography of a princess, III** 108
Das Autogramm, III* 173
Autour d'une aline, I 14
Avalanche (Valanga), III** 164
A Valparaiso, III* 365
Avanti! (Cos'è successo tra mio padre e tua madre?), II 91
Avant le déluge (Prima del diluvio), II 124
A veces miro mi vida, III* 448
A Venezia... un dicembre rosso shocking (Don't look now!), III* 209
Las aventuras de Juan Quin Quin, III* 439
L'aventure c'est l'aventure (L'avventura è l'avventura), III* 125
Aventure en France, III** 433
Les aventures d'un bout de papier, I 29
L'aveu (La confessione), III* 142
Avoir 20 ans dan les Aurès, III** 406

L'avvelenatrice (L'affaire Lafarge), I 92
L'avventura, II 331, 353; III* 7, 14, 17
Un'avventura a New York (Manhattan madness), I 195
L'avventura del Poseidon (The Poseidon adventure), III* 104, 164
L'avventura di un soldato (vedi L'amore difficile), III* 57
L'avventura è l'avventura (L'aventure c'est l'aventure), III* 125
Avventura marocchina (Bound in Morocco) I 196
Le avventure del caporale Asch (08/15), II 144
Le avventure del principe Achmed (Die Abenteuer des Prinzen Achmed), I 345
Le avventure di Casanova (Casanova), I 371
Le avventure di Don Chisciotte (Don Kichot), II 214
Le avventure di Oliver Twist (Oliver Twist), I 442; II 138
Le avventure di Peter Pan (The adventures of Peter Pan), II 290
Le avventure di Pinocchio, III* 59
Le avventure di Robinson Crusoe (Robinson Crusoe), II 342
Le avventure di Tom Sawyer (The adventures of Tom Sawyer), I 258
Avventurieri dell'aria (Only angels have wings), I 232
L'avventuriero della Malesia (An outcast of the islands), II 139
L'avventuriero di Macao (Macao), II 56
Gli avvoltoi hanno fame (Two mules for sister Sara), III** 87
Awara, III** 375
The awful truth (L'orribile verità), I 250n
A! yaolan, III** 336
Ayne va Klecht, III** 389
Ay, qué tiempos, señor don Simón, II 283
Aysa, III* 419
Ayúdame usted, compadre, III* 413
A 007, dalla Russia con amore (From Russia with love), III* 196
Audet al ibn al dall, III** 396
El ayfun wal assa, III** 407
El azima, I 472n
Azione esecutiva (Executive action), III** 81
Aziza, III** 404
A zonzo per Mosca (Ja šagàju po Moskvè), II 211; III** 238, 256
A zori zdes' tichie, III** 242
Az přijde kocour, II 229; III* 276
Az utolsó vacsora, II 227

B, III* 539
Baara, III** 428
Babel Opéra, III* 188
Babes in arms, II 100
Babes on Broadway, II 100
Babla, III** 375
Baby Doll, II 23
Baby Face Nelson (Faccia d'angelo), II 68
Baby it's you, III** 197
Baby killer (It's alive), III** 180
Babylon, III* 216, 451
Baby rjazan'skje (Il villaggio del peccato), I 407
Baby, the rain must fall (L'ultimo tentativo), III** 99
Bacarac, II 302
The bachelor party (La notte dello scapolo), II 106
Baciami, Kate! (Kiss me, Kate), II 75
Baciami, stupido (Kiss me, stupid), II 93
I baci della domestica sono pericolosi (N'embrassez pas votre bonne), I 39
Il bacio della donna ragno (O beijo da mulher aranha), III* 481
Il bacio della morte (Kiss of death), II 18, 65
Il bacio della pantera (Cat people) (1942), II 55
Il bacio della pantera (Cat people) (1982), III** 157, 186
Il bacio dell'assassino (Killer's kiss), II 370
Il bacio di Tosca (Casa Verdi), III* 182
Un bacio e una pistola (Kiss me deadly), II 69

Baci rubati (*Baisers volés*), III* 100, 102
Back and forth, III* 543
The backlash (*La frustata*), II 47
Back street (*La donna proibita*), I 238
Back to the future (*Ritorno al futuro*), III** 171
Bad al hadid, III** 395
The bad and the beautiful (*Il bruto e la bella*), II 80
Das Bad auf der Tenne (*Scandalo al villaggio*), I 364
Bad boys, III** 83
Bad day at Little Rock (*Giorno maledetto*), II 47, 76
Baddegama, III** 386
Badiaga, III** 433
Badlands (*La rabbia giovane*), III** 82
Bad timing (*Il lenzuolo viola*), III* 210
Bagang umaga, III** 366
La baie des anges (*La grande peccatrice*), III* 115
Baimaonü (1950), III** 327
Baimao nü (1971), III** 334
Baisers volés (*Baci rubati*), III* 100, 102
Baishe Shravana, III** 380
Bajaja, II 297
Bakaruhában, II 226
Bakon jalusin, III* 246
Bakumatsu, II 260
Bakushu, II 248
Le bal (*Ballando ballando*), III* 59, 130
La balance (*La spiata*), III* 121
La balandra Isabel llegò esta tarde, II 287
Balettprimadonnan, I 285
Balgospoden, I 368
Les baliseurs du désert, III** 405
Ballada o soldate (*La ballata di un soldato*), II 209, 212
The ballad of Cable Hogue (*La ballata di Cable Hogue*), III** 36, 43
The ballad of Gregorio Cortez (*La ballata di Gregorio Cortez*), III* 434; III** 206
Ballando ballando (*Le bal*), III* 59
Ballando con uno sconosciuto (*Dance with a stranger*), III* 213
Ballata berlinese (*Berliner Ballade*), II 144
La ballata del boia (*El verdugo*), III* 221
La ballata della città senza nome (*Paint your wagon*), II 104; III* 47
La ballata di Cable Hogue (*The ballad of Cable Hogue*), III** 36, 43
La ballata di Gregorio Cortez (*The ballad of Gregorio Cortez*), III* 434 III** 206
La ballata di Stroszek (*Stroszek*), III* 158
La ballata di un soldato (*Ballada o soldate*), II 209, 212
Ballata macabra (*Burnt offerings*), III** 180
Ballerine, I 444
Ballet mécanique, I 75
Bambi, I 261
I bambini ci guardano, I 135; II 156, 163
I bambini e noi, II 182
La bambolona, III* 53
Bananas (*Il dittatore dello stato libero di Bananas*), III* 450; III** 71
La banda Casaroli, III* 37
La banda degli angeli (*Band of angels*), II 39
The band concert (*Serata di gala*), I 254
La banda di Harry Spikes (*The Spikes gang*), III** 24
La banda di Jesse James (*The great Northfield Minnesota raid*), III** 35
Bande à part, III* 92
La bandera, I 101
Bandera rota, III* 432
Las banderas del amenacer, III* 420
Bandido! (*Bandito!*), II 48
O bandido da Ruz vermelha, III* 468
Bandiera gialla (*Panic in the streets*), II 23, 56
Banditi a Milano, III* 66
Banditi a Orgosolo, III* 12, 41, 359
I banditi del tempo (*Time bandits*), III* 218
Il bandito, II 181
Bandito! (*Bandido!*), II 48
Il bandito della Casbah (*Pépé le Moko*), I 101
Il bandito delle 11 (*Pierrot le fou*), III,* 89, 92, 93
Il bandito senza nome (*Somewhere in the night*), II 54
Badjao, III** 365
Bad timing (*Il lenzuolo viola*), III* 210
Band of angels (*La banda degli angeli*), II 39
The band wagon (*Spettacolo di varietà*), II 55, 101
Bang bang, III* 468
Bangiku, II 253
Bang the drum slowly (*Batte il tamburo lentamente*), III** 152
Banja, II 214
Banjin baliang, III** 345
Banjo on my knee (*La canzone del fiume*), I 247
Banka, II 251
The Bank Dick, I 242
Banshun, II 248, 249
Banta ng kahapon, III** 367
Baofeng zhouyon, III** 331
Baqian li lu yun he yue, III** 325
Barabba (*Barabbas*) (1962), II 77
Barabbas 1953, II 149
Barabbas (*Barabba*) (1962), II 77
Bara en mor, II 148
Bara no soretsu, III* 511
Barbara Radziwiłłówna, I 452
Barbarossa, III** 224
Barbary coast (*La costa dei barbari*), II 37
La barca è piena (*Das Boot ist voll*), III* 181
Bardelys il Magnifico (*Bardelys the Magnificent*), I 226
Bardelys the Magnificent (*Bardelys il Magnifico*), I 226
Bardo follies, III* 542
The barefoot contessa (*La contessa scalza*), II 79, 91
Barefoot in the park (*A piedi nudi nel parco*), III** 60
The bargain, I 160
Bari there paliye, III** 379
Barkas le fol, I 42
I Barkleys di Broadway (*The Barkleys of New York*), II 103
The Barkleys of Broadway (*I Barkleys di Broadway*), II 103
Barney Oldfield's race, I 168
Barnvagnen, III* 242, 243
Barocco, III* 120
Baron de Crac, I 29
Il barone di Münchhausen (*Münchhausen*), I 364
Il barone di Münchhausen (*Baron prášil*), II 298
Baron prášil (*Il barone di Münchhausen*), II 298
Barquero, III** 24
La barraca, II 283
Le barrage contre le Pacifique (*La diga sul Pacifico*), II 123
Barravento, III* 458, 474
The Barretts of Wimpole street (*La famiglia Barrett*), I 243, 249
Barriera invisibile (*Gentlemen's agreement*), II 22
Barry Lyndon, II 371, 375, 376, 377
Baruch, o *Das alte Gesetz* (*La vecchia legge*), I 303, 336, 337, 338
Les bas-fonds (*Verso la vita*), I 107
Bashan yeyn, III** 335
Basic training, III* 349, 350
I basilischi, III* 54
Bassa marea (*House by the river*), II 62
I bassifondi di San Francisco (*Knock on any door*), II 72
Basta, III* 421
Bastogne (*Battleground*), II 33
Bas ya bahr, III** 402
La bataille du rail (*Operazione Apfelkern*), I 119; II 122
Le bataillon du ciel, I 119
La batalla de Chile, III* 410
Batch 81, III** 370
Bathing beauties (*Bellezze al bagno*), I 272
La battaglia d'Algeri, III* 36; III** 406
La battaglia del Danubio (*Valuri le Dunarii*), II 235
La battaglia del Rio della Plata (*The battle of the River Plate*), II 140
La battaglia di Alamo (*Alamo*), II 110
La battaglia di Engelchen (*Surt si

rikà Engelchen), III* 275
Battaglia di giganti (The fighting heart), I 244
«La battaglia di Keržence», II 302
La battaglia per la bomba atomica (Kampen om tungvannet), II 147
La battaglia per l'Ucraina sovietica (Bitra za našu Sovetskuju Ukrainu), I 413; II 194, 199
La bataille des dix millions, III* 116, 369
Batte il tamburo lentamente (Bang the drum slowly), III** 152
Battle circus (Essi vivranno), II 30
Battleground (Bastogne), II 33
The battle of Culloden (L'ultimo degli Stuart), III* 203
The battle of Gettysburg, I 160
The battle of Midway, I 262
The battle of San Pietro, II 13
The battle of the century, I 240
The battle of the River Plate (La battaglia del Rio della Plata), II 140
Battle of Waterloo, I 419
Baxter's beauties (vedi Movie movie), III** 54
Baxter-Véra Baxter , III* 116
Bayan-ko, III* 130; III** 369
Bayano, III* 422
The bay boy (Il ragazzo della baia), III** 219
Bayyah al khawatem, III** 400
Il bazar delle follie (The big store), I 260
Beast of blood (La bestia di sangue), III** 366
The Beatles in New York, III* 349
Beatrice Cenci, II 189
Beat Street, III** 52
Beat the devil (Il tesoro dell'Africa), II 57
Beau Geste, III** 146
Le beau Serge, III* 110
Le beauté du diable (La bellezza del diavolo), II 126
The beautiful blonde from Bashful Bend (L'indiavolata pistolera), II 86
Les beaux jours (Il sentiero della felicità), I 94
Le beau mariage (Il bel matrimonio), III* 106
Les beaux souvenirs, III** 218
Becket (Becket e il suo re), III* 210
Becket e il suo re (Becket), III* 210
Becky Sharp, I 232, 258
Bedaya we nehaya, III** 392
Bedazzled (Il mio amico il Diavolo), III** 53
Beethoven, I 349
La beffa della vita (David Golder), I 99
Befreite Hände (Mani liberate), I 360
Beg (La guardia bianca), III* 245
Beggar on horseback (Castelli in aria), I 213, 239
Beggars of life (I mendicanti della vita), I 250n
The beggar's opera (Il masnadiero), III* 205
Black Jack (1979), III* 205
The beginning or the end (La morte è discesa a Hiroshima), II 14, 111
Begone dull care, II 294
The beguiled (La notte brava del soldato Jonathan), III** 88, 89
Behinderte Zukunft, III* 158
Behind the screen (Charlot macchinista), I 177
O beijo da mulher aranha (Il bacio della donna ragno), III* 481
O beijo no asfalto, III* 469
Being there (Oltre il giardino), III** 62
Beiruth, madinati, III** 400
Bekçi, III** 416
Le bel âge, III* 111
Belaja ptica s černoj otmetinoj, III** 307
Belarmino, III* 233
Beleet parus odinokij (Biancheggia una vela), I 307n
Belij Karavan, III** 295
Belinskij, II 204
Belizaire the Cajun, III** 197
La bella addormentata, I 136
La bella addormentata nel bosco (Sleeping beauty), II 290
La bella brigata (La belle équipe), I 101
Bella di giorno (Belle de jour), II 343
La bella di Mosca (Silk stockings), II 104
La bella e la bestia (La belle et la bête), I 122
Una bella grinta, III* 36
La bella maledetta (Das blaue Licht), I 340
Il bell'Antonio, III* 49
Bell, book and candle (Una strega in paradiso), II 97
The bellboy (Ragazzo tuttofare), II 99; III** 67
Belle, III* 187
La belle captive, III* 117
La belle dame sans merci, I 60
Belle de jour (Bella di giorno), II 343
La belle équipe (La bella brigata), I 101
La belle et la bête (La bella e la bestia), I 122
La belle famiglie, III* 61
Une belle fille comme moi (Mica scema la ragazza), III* 104
La belle nivernaise, I 60, 62, 274
The belle of New York, II 103
La belle vie, III* 137
La bellezza del diavolo (La beauté du diable), II 126
Bellezze al bagno (Bathing beauties), I 272
Bellissima, II 159, 166, 167, 173
Un bellissimo novembre, III* 49
Bells are ringing (Susanna Agenzia Squillo), II 101
The bells of Saint Mary's (Le campane di Santa Maria), II 34
The belly of an architect, III* 215
Il bel matrimonio (Le beau mariage), III* 106
Belorussky vokzal, III** 267
La belva dell'autostrada (The hitchhicker), II 110
Belyi klyk (Zanna bianca), II 198
Bely voron, III** 268
Be my wife (Siate mia moglie), I 41
Bend of the river (Là dove scende il fiume), II 46
Benedizione mortale (Deadly blessing), III** 180
Ben Hur (1907), I 147
Ben Hur (1926), I 126, 219, 257
Ben-Hur (1959), II 17, 77
Benilde ou a Virgem Mãe, III* 235
Benjamin. Le confessioni di un adolescente (Bejamin ou les mémoires d'un puceau), III* 124
Benjamin ou les mémoires d'un puceau (Benjamin. Le confessioni di un adolescente), III* 124
Bensaa snomissa, III* 247
Bentornato Dio (Oh, God), III** 56
Bentornato, picchiatello! (Hardly working), III** 69
Benvenuta, III* 187
Benvenuto, mister Marshall (Bienvenido, mister Marshall), II 152; III* 221
Beregrs'avtomovil (L'incredibile signor Detočkin), III** 256
Bereketli topraklar üzerinde, III** 417
Berg-Ejirind och hans Lustrn (I proscritti), I 42, 275, 278-279, 282, 284, 379, 400
La bergère et le ramoneur (La pastorella e lo spazzacamino), II 304
Berlin Alexanderplatz, I 349; III* 155
Berlin, die Symphonie einer Grosstadt (Sinfonia di una grande città), I 343, 344
Berliner Ballade (Ballata berlinese), II 144
Berlinguer ti voglio bene, III* 76, 79
Beröringen/The touch (L'adultera), II 327; III** 111
Berretti verdi (The green berets), II 33, 110; III** 124, 160
Bersaglio di notte (Night moves), III** 80, 94
Un bersaglio particolare (Hand gun), III** 196
Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno, III* 57
La bestia (La bête), III* 131
La bestia di sangue (Beast of blood), III** 366
La bestia umana (Human desire), II 61
The best man (L'amaro sapore del potere), III** 124
The best years of our life (I migliori anni della nostra vita), II 8,15,17

La bête (*La bestia*), III* 131
La bête humaine (*L'angelo del male*), I 109
La bête lumineuse, III* 353
La betìa, III* 72
Betty Blue (*37°2 le matin*), III* 138
Between heaven and hell (*O diavoli del Pacifico*), II 15
Bewteen showers (*Charlot e il parapioggia*), I 173
Between wars, III** 227
Beverly Hills Cop (*Beverly Hills Cop. Un piedipiatti a Beverly Hills*), III** 77
Beverly Hills Cop. Un piedipiatti a Beverly Hills (*Beverly Hills Cop*), III** 77
Beyond a reasonable doubt (*L'alibi era perfetto*) (1956), II 61
Beyond reasonable doubt (1980), III** 232
Beyond the forest (*Peccato*), II 41
Beyond the valley of dolls, III** 187
Beyruth el-likaa', III** 400
Beyruth ya Beyruth, III** 400
Bežin lug, I 393; II 202; III** 242
Bez stracha, III** 313
Bez svideteliei, III** 280
Bezumie, III** 286
Bez znieczulenia, II 367
Bhavni bhavai, III** 383
Bhuvan shomé, III** 380
Bianca, III* 78
Biancaneve e i sette nani (*Snow white and the seven dwarfs*), I 30, 255, 261
Biancheggia una vela (*Beleet parus odinokij*), I 412
Bianco e nero, III* 374
Bianco Natale (*White Christmas*), II 76
Bianynan ren, III** 347
Biao, III** 325
La Bibbia (*The Bible*), II 77
The Bible (*La Bibbia*), II 77
Les bicots-nègres vos voisins, III** 412
Il bidone, II 184, 330
Bi e il Ba, III* 78
Bienvenido, mister Marshall (*Benvenuto, mister Marshall*), II 152; III* 221
Bierkampf, III* 167
The big carnival (*L'asso nella manica*), II 92
The big chill (*Il grande freddo*), III** 95
The big clock (*Il tempo si è fermato*) (1948), II 55
The big country (*Il grande paese*), II 17
The big fix (*Moses Wine detective*), III** 80
A bigger splash, III* 208
Bigger than life (*Dietro lo specchio*), II 72
The big heat (*Il grande caldo*), II 56, 61, 62, 66
Big house (*Carcere*), I 235, 449
The big knife (*Il grande coltello*), II 15, 69
The big mouth (*Il ciarlatano*), III** 67, 69
The big night, II 347
The big parade (*La grande parata*), I 225, 226
The big red one (*Il grande uno rosso*), II 71
The big shave, III** 191
The big sky (*Il grande cielo*), II 34, 37, 44
The big sleep (*Il grande sonno*), II 51, 54
The big sleep (*Marlowe indaga*) (1978), III** 107
The big store (*Il bazar delle follie*), I 260
The big swallow, I 421
The big trail (*Il grande sentiero*) 1930, I 220
Big trouble (*Il grande imbroglio*), III** 103
Big trouble in Little China (*Grosso guaio a Chinatown*), III** 183
Big wednesday (*Un mercoledì da leoni*), III** 155
Bij de beesten of (*La foresta che vive*), III* 188
Bilbao, III* 231
Billion dollar brain (*Un cervello da un milione di dollari*), III* 201
A bill of divorcement (*Febbre di vivere*) (1932), II 87
Billy Budd, III* 206

Billy il bugiardo (*Billy liar*), III* 194, 195
Billy in the lowlands, III** 195
Billy Jack, III** 34, 121
Billy liar (*Billy il bugiardo*), III* 194, 195
Billy Rose's jumbo (*La ragazza più bella del mondo*), III** 46
Binary bit patterns, III* 548
Bingo, III** 218
La bionda esplosiva (*Will success spoil Rock Hunter?*), II 96
Bionda fragola, III* 38
Bionda fragola (*The strawberry blonde*), I 220; II 38
Biquefarre, II 131: III* 344
Biraj Bahu, III** 376
Bin cirkin adam, III** 414
Birdman of Alcatraz (*L'uomo di Alcatraz*), III** 27
The birds (*Gli uccelli*), II 63, 64; III** 165, 177
Birds, bees and storks, II 306
Birdy (*Birdy. Le ali della libertà*), III** 108
Birdy. Le ali della libertà (*Birdy*), III** 108
Birjuk, III** 309
The birth of a nation (*La nascita di una nazione*), I 153, 154, 155, 156, 395; III** 148
Biruma no tategoto (*L'arpa birmana*), II 267: III* 513
La bisbetica domata, III* 50
Bite the bullet (*Stringi i denti e vai*), II 32; III** 33
Die bitteren Tränen der Petra von Kant (*Le lacrime amare di Petra von Kant*), III* 155
The bitter tea of general Yen (*L'amaro té del generale Yen*), I 250
Bitra za našu Sovetskuju Ukrainu (*La battaglia per l'Ucraina sovietica*), I 413; II 194, 199
Biyaya ng lupa, III** 365
The blackboard jungle (*Il seme della violenza*), II 30-31
Black box, III** 201
Black Christmas (*Un natale rosso sangue*), III** 217
Black eye (*Con tanti cari cadaveri, detective Stone*), III 87
The black goddess, III** 439
The black hole (*Il buco nero*), III** 170
Black Jack (*Heat*) (1986), III** 86
Black legion, I 235
Blackmail, I 425, 430n
Black moon (*Luna nera*), III* 112
Black Narcissus (*Narciso nero*), II 140
Black-out, III* 178
Black Panther, III* 114
Black pirate (*Il pirata nero*), I 196, 257
Black stallion (*The black stallion*), III** 132
The black stallion (*Black stallion*), III** 132
Black Sunday, III** 29
The black swan (*Il cigno nero*), I 273
Black tuesday (*Pioggia di piombo*), II 66
Black widow (*La vedova nera*), III** 126
Blacula, III** 186
Blade of Satans bog, I 289
Blade runner, III* 212; III** 166, 172
Blaise Pascal, III* 18
Blanche (*Blanche, un amore maledetto*), III* 132
Blanche, un amore maledetto (*Blanche*), III* 132
Blank generation, III** 202
Der blaue Engel (*L'angelo azzurro*), I 210, 303, 350
Das blaue Licht (*La bella maledetta*), I 340
Blazing saddles (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*), III** 76
Bláznova kronika (*La pazza guerra*), II 298
Die Blechtrommel (*Il tamburo di latta*), III* 150
Le bled, I 104
Die bleierne Zeit (*Anni di piombo*), III* 168
Blekitny Krzyz, II 220
Bless their little hearts, III** 209
Blind date (*L'inchiesta dell'ispettore Morgan*), II 347
Blind husbands (*La legge della montagna* o *Mariti ciechi*), I 203
Blinkity blank, II 294

Blithe spirit (*Spirito allegro*), I 439; II 137
Block-heads (*Vent'anni dopo*), I 260
Blod och eld, I 298, 300
Blokada, III** 242
Blood and Sand (*Sangue e arena*) (1922) I 219
Bloodbrothers (*Una strada chiamata domani*), III** 99
Blood for Dracula (*Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!!*), III** 138
Blood simple, III** 192
Bloodsucking freaks, III** 194
Bloody Mama (*Il clan dei Barker*), III** 82, 119, 141
Bloomfield (*Un uomo in vendita*), III* 206
Blow job, III* 531
Blow-out, III** 189
Blow-up, II 355, 356; III* 17, 197; III** 135, 189
Bluebeard's eight wife (*L'ottava moglie di Barbablù*), I 217
The blue bird, I 96n
The blue bird (*Il giardino della felicità*), II 88
Blue blazes Rawden (*L'uomo dagli occhi chiari*), I 163, 194
Blue collar, III** 157
The blue dahlia (*La dalia azzurra*), II 55
The blue gardenia (*La gardenia blu*), II 62
Blue movie, III* 532
The Blues Brothers, III** 77, 78
I blues. Cronache del sentimento politico, III* 539
Blues metropolitano, III* 80
Blue velvet (*Velluto blu*), III* 185
Blume in love (*Una pazza storia d'amore*), III** 61
Die Bluntkarieten, II 231
Bob & Carol & Ted & Alice (*Bob e Carol e Ted e Alice*), III** 61
Bob e Carol e Ted e Alice (*Bob & Carol & Ted & Alice*), III** 61
N boca da noite, III* 472
Bocage, I 455
Boccaccio '70, II 331; III* 15
La bocca della verità (*The horse's mouth*), III* 209
Der Bockerer, III* 183
La boda, III* 455
Bodas de sangre (*Nozze di sangue*), III* 227
Body and soul (*Anima e corpo*), II 26
Body double (*Omicidio a luci rosse*), III** 189
Body heat (*Brivido caldo*), III** 81, 175
Boesman and Lena, III** 440
Bof, III* 122
La bohème, I 226
Bokhandlaren som slutate bada, III* 245
The bold bank robbery, I 147
Bolero (*Les uns et les autres*), III* 125
Bolivar sinfonía tropical, III* 455
Bol'šaja sem'ja, II 204, 207
Bol'šaja zelenaja dolina, III** 294
Bol'šaja žizn', II 194
Bombay talkie, III** 109
Une bombe par hazard, II 305
Bombomania, II 297
Bona, III** 368, 369
Le bon Dieu sans confession (*Una signora per bene*), II 125
Le bonheur (*Il verde prato dell'amore*), III* 114
Bonjour Paris, II 304
Bonjour tristesse, II 60
La bonne année (*Una donna e una canaglia*), III* 125
Bonne chance, la France, III* 369
Les bonnes familles, III** 408
Les bonnes femmes (*Donne facili*), III* 110
Bonnie and Clyde (*Gangster story*), III** 80, 82, 93, 94, 119
Les bons débarras, III** 218
Boom (*La scogliera dei desideri*), II 350
Boomerang (1947), II 18, 22
Boomerang (1962), II 301
Das Boot (*U-Boot 96*), III* 173
Das Boot ist voll (*La barca è piena*), III* 181
The border (*Frontiera*), III 434; III** 38
Border incident (*Mercanti di uomini*), II 18
Borderline, I 428

Borec i Kloŭn, II 203-204
Un borghese piccolo piccolo, III* 60
I Borgia, I 132
Borinage, III* 344
Born in flames, III** 199
Born to kill (1974), III** 41
Born to kill (*Perfido inganno*) (1947), II 55
Born to win (*Il mio uomo è una canaglia*), III* 274; III** 112
Born yesterday (*Nata ieri*), II 86
Borom Sarret, III** 422
Borotalco, III* 78
Bortnikov, II 207
Boryoko no machi, II 241
Boryoku, II 266
Le bossu (*Il cavaliere di Lagardère*), I 122
I bostoniani (*The bostonians*), III** 109
The bostonians (*I bostoniani*), III** 109
The Boston strangler (*Lo strangolatore di Boston*), II 48: III** 24, 84
Boubon cravatte, III** 433
Bouca de ouro, III* 469
Le boucher (*Il tagliagole*), III* 110
Bouclette, I 57
Boudu sauvé des eaux, I 106
La boulangère de Monceau, III* 105
Boule de gomme, I 91
Boule de suif (*Ribellione*), I 119
La boum (*Il tempo delle mele*), III* 123
Bound for glory (*Questa terra è la mia terra*), III** 52, 61
Bound in Morocco (*Avventura ma rocchina*), I 196
Il Bounty (*The Bounty*) (1984), III** 233
The Bounty (*Il Bounty*) (1984), III** 233
Boxcar Bertha (*America 1929: sterminateli senza pietà*), III** 82, 141
The Boxer, III* 506
Il boxeur e la ballerina (*Movie movie*), III** 47, 54
Boy, I 457
Boyarskij Zagovor (*La congiura dei Boiardi*), I 394n; II 201, 202
The boy friend, III* 202
The boy Kumasemu, III** 438
Boy meets girl, III* 145
Boy scouts, be prepared, I 423
The boys next door (*I ragazzi della porta accanto*), III** 196
The boy with the green hair (*Il ragazzo dai capelli verdi*), II 347
Bozyszcze, I 451
Braccia sì, uomini no, III* 179
Braccio di ferro all'isola misteriosa, I 253
Il braccio violento della legge (*The french connection*), III** 28, 85
Le bracelet de bronze, III** 424
Il braciere ardente (*Le brasier ardent*), I 371, 372-373
Braços cruzados, maquiñas paradas, III* 476
Brahim Yach, III** 441
Brainstorm, III** 167
Brama di vivere (*Lust for life*), II 80
Brancaleone alle Crociate, III* 57
Brancos costumes, III* 238
Branding, I 464
Der Brantigam, die Komödiantin und der Zuhälter, III* 151
Brasa dormida, I 474; II 276
Brás Cubas, III* 469
The Brasher doublon (*La moneta insanguinata*), II 55
Le brasier ardent (*Il braciere ardente*), I 371, 372-373
Brasil año 2000, III* 466
Brat, III** 304
The brat, I 244
Bratiška, I 403
Brat'ja Karamazovy (*I fratelli Karamazov*), III** 245
Bravados, II 40
The brave bulls (*Festa d'amore e di morte*), II 26
Der brave Sünder (*Il cassiere ha preso il volo*), I 354
O bravo guerreiro, III* 463, 464
Brazil, III* 218
Breakdance, III** 52
Breaker Morant, III** 222
Breakfast at Tiffany's (*Colazione da Tiffany*), III** 65

Breaking away (*All american boys*), III** 106
Break of day (*Al primo chiarore dell'alba*), III** 226
Break the News (*Vogliamo la celebrità*), I 87, 88
Break-up (*L'uomo dei cinque palloni*), III* 26
Breathless (*All'ultimo respiro*), III** 81
Der brennende Acker (*Il campo del diavolo*), I 325
Brennendes Geheimnis (*Segreto ardente*), I 448
Brent jord, III* 252
Breve incontro (*Brief encounter*), I 441; II 138
Brewster McCloud (*Anche gli uccelli uccidono*), III** 129
Brewster's millions (*Chi più spende più guadagna*), III** 168
The bridge on the river Kwai (*Il ponte sul fiume Kwai*), II 16, 30, 138; III* 200
Der Brief, III* 146
Brief encounter (*Breve incontro*), I 441; II 138
La Brierè, I 64, 274
The brig, III* 518
La brigade, III* 134
Le brigadier Mikono, III* 367
Brigadoon, II 101
Il brigante, II 174
Il brigante di Tacca del Lupo, II 172
Il brigante Musolino, II 175
El brigatista, III* 445
Brigitte et Brigitte, III* 138
Bringing up baby (*Susanna*), I 232; III** 147
Bring me the head of Alfredo Garcia (*Voglio la testa di Garcia*), III** 44, 83
Bring on the night, III** 50
Britannia Hospital, III* 199
British sounds, III* 370
Brivido (*Maximum overdrive*), III** 182
Brivido caldo (*Body heat*), III** 81, 175
Brivido nella notte (*Play Misty for me*), III** 89
Broadway, I 449
Broadway Bill (*Strettamente confidenziale*), II 83
Broadway Danny Rose, III** 73
Broadway melody (*La canzone Broadway Melody*), I 222-223, 225
Broadway melody of 1936 (*Follie di Broadway*), I 235
Broadway melody of 1938 (*Follie di Broadway*), I 235
Broken arrow (*L'amante indiana*), II 44
The broken barrier, III** 232
Broken blossoms (*figlio infranto*), I 56, 155, 156, 157
Broken lance (*La lancia che uccide*), II 28
Broken lullaby, I 217
Bronco Billy, III** 38, 89
Bronco Bullfrog, III* 217
Bronenosec Potëmkin (*La corazzata Potëmkin*), I 358, 385, 386-390, 401, 407; II 202, 271, 272; III* 387
Bronte. Cronaca di un massacro, III* 37, 74, 135
The brood (*Brood, la covata malefica*), III** 180, 183
Brood, la covata malefica (*The brood*), III** 180, 183
The brother from another planet (*Fratello di un altro pianeta*), III** 197
The Browning version (*Addio, mister Harris*), II 137
Brubaker, III** 83, 125
De brug, I 463, 464
Brumes d'automne, I 78
Brusten himmel, III* 244
Brute force (*Forza bruta*), II 18, 28, 29
Il bruto e la bella (*The bad and the beautiful*), II 80
Brutti, sporchi e cattivi, III* 55
Brzezina, II 367
Bubu, III* 49
I bucanieri (*The buccaneer*), II 78
The buccaneer (*I bucanieri*), II 78
Bûcheronnes de la Manouane, III* 352
Die Büchse der Pandora (*Lulu*), I 334
Buctha smerti, I 409
Buck and the preacher (*Non predicare, spera!*), III** 35
Il buco (*Le trou*), II 117, 118
Il buco nero (*The black hole*), III** 170
Budapesti tavasz, II 226
Buddy Buddy, II 94
El buen amor, III* 224
Bufera mortale (*The mortal storm*), I 265
Buffalo Bill and the indians (*Buffalo Bill e gli indiani*), III* 36, 129
Buffalo Bill e gli indiani (*Buffalo Bill and the indians*), III** 36, 129
Bug (*Bug, l'insetto di fuoco*), III** 165
Bugambilla (*Amore maledetto*), I 475
Le bugie nel mio letto (*Adorable menteuse*), III* 124
Bug, l'insetto di fuoco (*Bug*), III** 165
Bugsy Malone (*Piccoli gangsters*), III* 212; III** 107
Buhay alamang, III** 366
Il buio oltre la siepe (*To kill a mockingbird*), III** 99
Bulaklak sa City Jail, III** 370
Bullfrog in the sun, III** 439
Bulli e pupe (*Guys and dolls*), II 105
Bullitt, III** 106
Bunny Lake è scomparsa (*Bunny Lake is missing*), III** 23
Bunny Lake is missing (*Bunny Lake è scomparsa*), III** 23
La buona terra (*The good earth*), I 249
Buone notizie, III* 39
Buongiorno elefante, II 174
Il buono, il brutto, il cattivo, III* 63
Il buon samaritano (*Good Sam*), II 34
Il buon soldato, III* 51
Burke and Wills, III** 227
The burning hills (*Le colline bruciano*), II 48
Burnt offerings (*Ballata macabra*), III** 180
La busca, III* 223
Bushido zanfoku monogatari, II 269
Bush mama, III** 208, 437
Busting (*Mani sporche sulla città*), III** 85
Buta to gunkan (*Porci, marinai e geishe*), III* 494
Butch Cassidy (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*), III** 36
Butch Cassidy and the Sundance kid (*Butch Cassidy*), III** 36
Bùttati, Bernardo (*You are a big boy now*), III** 131
Bwana devil, II 75
Bwana Toshi no uta, III* 493
Bwilesk queen, III** 369
Bye-bye Birdie (*Ciao ciao Birdie*), III** 46
Bye bye Brasil, III* 471
Bye bye Braverman, III** 90, 91
Byl sobie raz, II 299
By the sea, I 175

C, III* 539
Caballo salvaje, III* 456
Cabaret, III** 49
Cabaret Mineiro, III* 473
Cabascabo, III** 432
Cabezas cortadas (*Teste tagliate*), III* 475
Cabin in the sky (*Due cuori in cielo*), I 271; II 100
Cabiria, I 128, 129, 130, 155, 156, 456n; II 177
Cabra marcado para morrer, III* 481
A caça, III* 233, 235
La caccia (*The chase*), III* 8, 23, 81, 84, 94
Caccia al ladro (*To catch a thief*), II 64, 76
Caccia alla strega (*Forfølgensen*), III* 253
La caccia alla volpe nella campagna romana, I 134
Caccia sadica (*Figures in a landscape*), II 350
Il cacciatore (*The deer hunter*), III** 40, 153, 154, 160
Il cacciatore del Missouri (*Across the wide Missouri*), II 39, 44
Caccia tragica, II 168
Cactus, III** 227

Il cadavere del mio nemico (*Le corps de mon ennemi*), III* 119
Il cadavere in cantina (*Nothing but the best*), III* 197
Il cadavere vivente (*Der lebende Leichnam*) (1929), I 374
Cadaveri eccellenti, III* 24
Cadaveri e compari (*Wise guys*), III** 189
Caddie, III** 227
Cadena perpetua, III* 429
La caduta degli dei, II 166; III* 16
La caduta dell'impero romano (*The fall of the roman empire*), II 46; III* 222; III** 22
Caesar and Cleopatra (*Cesare e Cleopatra*), I 439
Os cafajestes, III* 458
Café Express, III* 55
La cagna, III* 26
Caiçara, II 277
Cain, I 65
Caín adolescente, III* 455
The Caine mutiny (*L'ammutinamento del Caine*), II 28, 109
Caio Giulio Cesare, I 128
La caída, III* 393
La caída del condor, III* 413
Čajka, III** 244
Čajkovskij, III** 244
Cal, III* 220
Calabuig, II 152
Calaveras, II 305
Calcutta, III* 112
Calcutta 71, III** 380
La calda amante (*La peau douce*), III* 101-102
La calda notte dell'ispettore Tibbs (*In the heat of the night*), III** 86
La calda vita, III* 37
Una calibro 20 per lo specialista (*Thunderbolt and Lightfoot*), III** 153
Caliche sangriente, III* 406
La califfa, III* 70
California dolls (*All the marbles*), II 70
California poker (*California split*), III** 55, 128
California split (*California poker*), III** 55, 128
California suite, III** 60
Caligola, III* 70
Callaghan: il caso Scorpio è tuo (*Dirty Harry*), III** 84, 87, 89, 156
Calle Mayor, II 152; III* 220
Call me madam (*Chiamatemi madame*), II 105
Callisto, I 112
Call Northside 777 (*Chiamate Nord 777*), II 18, 65
The call of the north, I 164
Calore (*Heat*) (1972), III** 138
Calore e polvere (*Heat and dust*), III** 110
La calunnia (*These three*), I 236
Il calvario di Lena Smith (*The case of Lena Smith*), I 210
Calypso, II 191
Calzoncin, III* 431
Camada negra, III* 230
Camaleonte (*Chameleon*), III** 192
Camarades, III* 138, 370
Came a hot friday, III** 233
Camelot, II 104; III** 47
Camera con vista (*A room with a view*), III** 110
Caméra d'Afrique, III** 421
The cameraman (*Io e la scimmia*), I 198
La camera verde (*La chambre verte*), III* 104
Camila, III* 401
Camille (*Margherita Gauthier*), I 236n
Camilo Torres, III* 418
Caminando pasos... caminando, III* 430
El camino hacia la muerte del viejo Reales, III* 397
Le camion, III* 116
Le camion blanc, I 115
Les camisards, III* 135
Cammina cammina, III* 41
Il cammino della speranza, II 172
Camorra, III* 66
Campanadas de medianoche/Chimes at midnight (*Falstaff*), II 336, 337, 338, 339
La campana ha suonato (*Silver lode*), II 39
Le campane di Santa Maria (*The bells of Saint Mary's*), II 34
Campeón sin corona, II 284

Il campione (*The champ*) (1931), I 228
Il campione (*The champ*) (1979), III* 50; III** 149
Il campo del diavolo (*Der brennende Acker*), I 325
La canaglia (*The scoundrel*), I 237, 238, 283
Canaris, II 144
A canção da terra, I 455
I cancelli del cielo (*Heaven's gate*), III** 40, 154
O câncer, III* 475
Canción de Puerto Rico, III* 447
Canciares para después de una guerra, III* 228-229
The candidate (*Il candidato*), III** 81
El candidato, III* 392
Il candidato (*The candidate*), III** 81
Cane di paglia (*Straw dogs*), III** 42, 44, 45
O cangaceiro, II 277
Canh dong hoang, III** 360
Caniche, III* 231
Cannibali, III* 47
Canoa, III* 428
Canon, II 294
Can she bake a cherry pie?, III** 192
Cantando sotto la pioggia (*Singin' in the rain*), II 102
Il cantante di jazz (*The jazz singer*), I 142, 193, 222
Cantata de Chile, III* 447
A Canterbury tale, I 437
Il cantico dei cantici (*The song of songs*), I 232
Canto a la patria que ahora nace, III* 422
O canto da saudade, II 276
Il canto dell'amore trionfante (*Le chant de l'amour triomphant*), I 373
Il canto della risaia (*Pareh*), I 464
Il canto del prigioniero (*Heimkehr*) 1928, I 349
O canto do mar, II 277
La canzone Broadway Melody (*Broadway Melody*), I 222-223, 225
La canzone del cuore (*Lady of the pavements*), I 158n
La canzone del fiume (*Banjo on my knee*), I 247
La canzone dell'amore, I 133
La canzone della terra siberiana (*Skazanie o zemle sibrirskoj*), I 415; II 198
La canzone della vita (*Das Lied des Lebens*), I 374
Čapaev (*Ciapaiev*), I 405, 406, 415; II 197, 204
Cap Canaille, III* 129
Cape fear (*Il promontorio della paura*), III** 104
Cape Forlorn/Menschen im Käfig (*Fortunale sulla scogliera*), I 425
Le Capitaine Fracasse (*Capitan Fracassa*), I 54
Capitan Barbablù (*A girl in every port*), I 232
Capitan Fracassa (*Le Capitaine Fracasse*), I 54
Capitani coraggiosi (*Captains courageous*), I 218
Capitolo secondo (*Chapter two*), III** 60
Capitu, III* 470
Čapkovy povídky, II 228
Le caporal épinglé (*Le strane licenze del caporale Dupont*), II 128
Un cappello di paglia di Firenze (*Un chapeau de paille d'Italie*), I 83, 88
Un cappello pieno di pioggia (*A hatful of rain*), II 42
Il cappotto, II 181, 188
La capra (*La chèvre*), III* 122
Capricci, III* 68
Capriccio (1938), I 359
Capriccio (1987), III* 70
Capricorn One, III** 167
Captain Eo, III** 133
Captains courageous (*Capitani coraggiosi*), I 218
The captive city (*La città prigioniera*), II 67
The car (*La macchina nera*), III** 166
Cara a cara, III* 463
Les carabiniers, III* 91
Cara de topo, II 278
Caravaggio, III* 216
Carcere (*Big house*), I 235, 449

Cardillac, III* 149
The cardinal (*Il cardinale*), II 60, 77
Il cardinale (*The cardinal*), II 60, 77
The Carey treatment (*Il caso Carey*), III** 66
Carica eroica, II 177
Caridad, III* 429
Le carillon de minuit, I 65, 80
Carlos, III* 173, 403
Carmen (1915), I 164
Carmen (1916), I 174, 175, 176, 179
Carmen (1926), I 69-70
Carmen (1933), I 345
Carmen (1984), III* 25, 130
Carmen (*Carmen Story*), III* 227
Carmen (*Sangue gitano*) (1918), I 306
Carmen Jones, II 60, 104
Carmen of the Klondyke, I 160, 161
Carmen story (*Carmen*), III* 227
Carnal knowledge (*Conoscenza carnale*), III** 56
Carnaval, III* 441
Carnaval de Kanas, II 287
Le carnaval des vérités, I 57
La carne e il diavolo (*Flesh and the devil*), I 218
Carnet de bal (*Carnet di ballo*), I 101, 102, 103
Il carnet del maggiore Thompson (*Les carnets du major Thompson*), II 86
Carnet de viaje, III* 437
Carnet di ballo (*Carnet de bal*), I 101, 102, 103
Les carnets du major Thompson (*Il carnet del maggiore Thompson*), II 86
Il carnevale della vita (*Flesh and fantasy*), I 103
Il caro estinto (*The loved one*), III* 197
Caro papà, III* 56
La carovana dei mormoni (*Wagonmaster*), II 35
La carovana dell'alleluia (*The hallelujah trail*), III** 24
Le carrefour des enfants perdus, I 115
Il carretto fantasma (*Körkarlen*), I 82, 276, 278, 280-282, 284, 286; II 148
Carrie (*Gli occhi che non sorrisero*) (1952), III** 340
Carrie, lo sguardo di Satana (*Carrie*) (1976), III** 182, 189
Carrie (*Carrie, lo sguardo di Satana*) (1976), III** 182, 189
La carrière de Suzanne, III* 105
Il carro fantasma (*La charrette fantôme*), I 103
La carrozza d'oro, II 128, 129; III* 103
The cars that ate Paris, III** 223
Carta che vince, carta che perde (*The flim flam flam*), III** 58
Carta de Morazan, III* 423
Cartagine in fiamme, II 177
Cartesius, III* 18
Carvalho, III* 418
Car Wash, III** 48
La casa (*Evil dead*), III** 180
A casa assassinada, III* 470
Casablanca, II 13
Casablanca, Casablanca, III* 79
La casa circondata (*Det omringade huset*), I 283
La casa dalle finestre che ridono, III* 71
La casa de agua, III* 456
La casa degli amori particolari (*Manji*), III* 490
La casa degli incubi (*Goupi-Mains-Rouges*), I 116
La casa del ángel, III* 392
La casa del maltese (*La maison du maltais*), I 92
Casa di bambola (*A doll's house*), II 350-351
La casa di bambù (*The house of bamboo*), II 71
La casa dove abito (*Dom y korotom ja živu*), II 210
Una casa grande come un cuore (*Les Plouffe*), III* 218
La casamatta blindata (*Das Panzergewölbe*), I 322
Casanova 1976, II 332; III* 17
Casanova (*Le avventure di Casanova*), I 371
Casa paterna (*Heimat*), I 357
La casa sotto la neve, I 132

Casa Verdi (*Il bacio di Tosca*), III* 182
Casco d'oro (*Casque d'or*), II 117, 118
The case of Lena Smith (*Il calvario di Lena Smith*), I 210
Casey's shadow (*Ultimo handicap*), III** 27
Časnaja žiza, II 215
Il caso Carey (*The Carey treatment*), III** 66
Il caso del dottor Molyneaux (*Drôle de drame*), I 93
El caso Huayanay: testimonio de paste, III* 417
Il caso Katharina Blum (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*), III* 150, 168
Il caso Mattei, III* 23, 24
Il caso Moro, III* 38
Casque d'or (*Casco d'oro*), II 117, 118
Il cassiere ha preso il volo (*Der brave Sünder*), I 354
Cassins the big, III* 384
Casta de roble, II 286
Casta diva, III* 190
Le castagne sono buone, II 173; III* 58
Castaway (*Castaway, la ragazza del venerdì*), III* 210
Castaway, la ragazza del venerdì (*Castaway*), III* 210
A castela das Berlengas, I 455
Castelli di sabbia (*The sandpiper*), II 80
Castelli in aria (*Beggar on horseback*), I 213, 239
Il castello degli spettri (*The cat and the canary*), I 330
Castigo (*Min and Bill*), I 235
El castillo de la pureza, III* 429
Castle keep (*Ardenne '44: un inferno*), III** 97
Castro street, III* 528
Catalogue, III* 548
The cat and the canary (*Il castello degli spettri*), I 330
Cat Ballou, III** 34
Catch us if you can, III** 114
Catch 22 (*Comma 22*), III** 56, 57, 77
Catene (1950), II 190
Catene (*Smilin' trough*) (1932), I 249
Catene della colpa (*Out of the past*), II 55; III** 81
The catered affair (*Pranzo di nozze*), II 31, 106
Catherine, I 104
Cat people (*Il bacio della pantera*) (1942), II 55
Cat people (*Il bacio della pantera*) 1982, III** 157, 186
Cat's eye (*L'occhio del gatto*), III** 182
I cattivi colpi (*Le mauvais coups*), III* 137
Caudillo, III* 229
El caudillo, III* 430
Causa Králik, III* 279
Cavalcade (*Cavalcata*), I 248
Cavalcata (*Cavalcade*), I 248
La cavalcata ardente, I 132
Il cavaliere della libertà (*Abraham Lincoln*), I 158
Il cavaliere della rosa (*Der Rosenkavalier*), I 313n
Il cavaliere della valle solitaria (*Shane*), II 40, 42; III** 89
Il cavaliere dello spazio (*The story of Alexander Graham Bell*), I 265
Il cavaliere di Lagardère (*Le bossu*), I 122
Il cavaliere elettrico (*The electric horseman*), III** 97
Il cavaliere inesistente, II 308
Il cavaliere pallido (*Plane rider*), III** 39, 89
I cavalieri dalle lunghe ombre (*The long riders*), III** 35, 168
I cavalieri della morte (*Les cinq gentlemen maudits*), I 100
I cavalieri della vendetta (*Llanto por un bandido*), III* 225
I cavalieri del Nord-Ovest (*She wore a yellow ribbon*), II 36
I cavalieri del Texas (*The Texas rangers*), I 228
Cavalieri selvaggi (*The horsemen*), III** 28
I cavalieri teutonici (*Krzyzacy*), II 222
Cavalleria commandos (*The day of the trumpet*), III** 366

Il cavallo d'acciaio (*The iron horse*), I 244; II 35
La caza, III* 226
Cech panem Kutnohorskych, I 446
Cecilia (*La Cécilia*), III* 134
La Cécilia (*Cecilia*), III* 134, 135
Cecilia Valdés, III* 447
Ce cochon de Morin, I 91, 371, 373
Ceddo, III** 423
Cela s'appelle l'aurore (*Gli amanti di domani*), II 342
Céline et Julie vont en bateau, III* 109
Čelovek idët za solncem, II 211
Čelovek rodiloja, II 208
Čelovek s kinoapparatom, I 384
Čelovek s ruž'em, I 405n
Čelovek uchodit za pticami, III** 314
Celui qui doit mourir (*Colui che deve morire*), II 29
Celuloza, II 218
La cena delle beffe, I 133n
La cena delle vedove, III* 42
Cena smerti sprosi u mërtych, III** 317
Cendrillon, I 25
Cenere, I 131
Cenere e diamanti (*Popiol i diament*), II 220, 225, 363, 365
Cenerentola (*Cinderella*), II 290
Cenerentola a Parigi (*Funny face*), II 102
Cento giorni a Palermo, III* 38
C'era una volta, III* 23
C'era una volta Hollywood (*That's entertainment*), III** 48
C'era una volta il West, III* 63
C'era una volta in America, III* 63; III** 137
C'era una volta una bimba (*Žila-byla devočka*), II 194, 196
C'era una volta un merlo canterino (*Žil pevčij drozd*), III** 299
C'eravamo tanto amati, III* 54, 58
Cercasi Susan disperatamente (*Desperately seeking Susan*), III** 64, 200
Cerchiamo operai per subito, offriamo..., III** 179
Le cercle rouge (*I senza nome*), II 136
O cerco, III* 234
Ceremonias, III* 397
Ceremonija, II 301
The ceremony (*Cerimonia infernale*), III* 206
La cerimonia (*Gashiki*), III* 500, 502
Cerimonia infernale (*The ceremony*), III* 206
Cerimonia per un delitto (*Eye of the devil*), III** 177
Cerimonia segreta (*Secret ceremony*), II 350
Cerný Petr (*L'asso di picche*), III* 271, 273
Cerro pelado, III* 442
Le certificat, III** 424
Certifié exact, III* 369
Certi piccolissimi peccati (*Un éléphant ça trompe énormement*), III* 122; III** 76
Un certo giorno, III* 40, 42
La Certosa di Parma, III* 50
Un cervello da un milione di dollari (*Billion dollar brain*), III* 201
Cesare e Cleopatra (*Caesar and Cleopatra*), I 439
Cesare e Lucrezia Borgia (*Lucrèce Borgia*), I 54
César et Rosalie (*È simpatico, ma gli romperei il muso*), III* 126
Ce soir ou jamais, III* 124
C'est la vie, III* 143
Cet obscur objet du désir (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*), II 344; III* 97
Ceu aberto, III* 481
LA CGT en mai, III* 369
Chaalcitra, III** 381
Chabarda, I 412n
El chacal de Nahueltoro (*Lo sciacallo di Nahueltoro*), III* 407
Chacun de nous, III* 188
Le chagrin et la pitié, III* 141, 382
Chaguan, III** 337
Chain letters, III** 200
The chair, III* 347
La chair de l'orchidée (*Un'orchidea rosso sangue*), III* 138
Chairy tale, II 294
Chakra, III** 382
La chamade, III* 139
La chambre blanche, III** 213
Une chambre en ville, III* 115

La chambre verte (*La camera verde*), III* 104
Chameleon (*Camaleonte*), III** 192
The champ (*Il campione*), (1931), I 228
The champ (*Il campione*) (1979), III 50; III** 149
The champion (*Charlot boxeur*), I 176
The champion (*Il grande campione*) 1949, II 108
Chams adh dibaa, III** 404
La chamuscada, III* 430
Chandralekha, III** 374
Changma, III** 355
Chan is missing, III** 206
Channel incident, I 435
Le chant de l'amour triomphant (*Il canto dell'amore trionfante*), I 373
The chant of Jimmie Blacksmith, III** 224
Un chapeau de paille d'Italie (*Un cappello di paglia a Firenze*), I 83, 88
La chapelle, III** 434
Chap'la, III* 452
The Chapman Report (*Sessualità*), II 87
Chapter two (*Capitolo secondo*), III** 60
Charade (*Sciarada*), III** 53
The charge at Feather River (*L'indiana bianca*), II 75
The charge of the light Brigade (*I 600 di Balaklava*), III* 197
Charh mou'amara, III** 407
Chariots of fire (*Momenti di gloria*), III* 211
Charles mort ou vif, III* 175
Charley Varrick (*Chi ucciderà Charley Varrick?*), III** 83, 88
Charlie Bubbles (*L'errore di vivere*), III* 197
Charlot boxeur (*The champion*), I 176
Charlot caporeparto (*The floorwalker*), I 177
Charlot e il parapioggia (*Between showers*), I 173
Charlot e la maschera di ferro (*The idle class*), I 184
Charlot emigrante (*The immigrant*), I 177
Charlot macchinista (*Behind the screen*), I 177
Charlot pompiere (*The fireman*), I 176
Charlot rientra tardi (*One A.M.*), I 177
Charlot soldato (*Shoulder arms*), I 180
Charlotte, III* 190
Charlotte et son Jules, III* 90
Charlot usuraio (*The pawnshop*), I 178
Charly (*I due mondi di Charly*), III** 164
Le charme discret de la bourgeoisie (*Il fascino discreto della borghesia*), II 345
La charrette fantôme (*Il carro fantasma*), I 103
Le charron, I 120
Charulata, III** 377
The chase (*La caccia*), III** 8, 23, 81, 84, 94
La chasse au lion à l'arc, III* 356
Le chasseur de chez Maxim's, I 42
Le chat (*L'implacabile uomo di Saint-Germain*), III* 126
Le chat dans le sac, III* 353; III** 212
Le chat et la souris (*Il gatto, il topo, la paura e l'amore*), III* 125
Chato (*Chato's land*), III** 39
Chato's land (*Chato*), III** 39
Chaty's child, III** 227
Chayu puin, III** 354
Che? (*What?*), III** 117
Che!, II 30; III* 450; III** 24
The cheat (*I prevaricatori*), I 37, 42, 49, 163-164, 165, 194
Che cosa sono le nuvole?, III* 21
Che fine ha fatto Baby Jane? (*What ever happened to Baby Jane?*), II 70; III** 177
Che gioia vivere (*Quelle joie de vivre*), II 123
Che la festa cominci... (*Que la fête commence*), III* 134
The Chelsea girl, III* 532
Le chemin d'Ernoa, I 45
Les cheminots en grève, III* 366

Les chemins de la mauvaise route, III* 357
Un coeur gros comme ça, III* 357
Cheng feng po lang, III** 329
Chenglong kuaixu, III** 326
Chengnan jiushi, III** 337
El Chergui, III** 410
Chesmah, III** 390
La chèvre (*La capra*), III* 122
Cheyenne autumn (*Il grande sentiero*) (1964), II 34
Chhinnamul, III** 374
Chiamami Aquila (*Continental divide*), III** 77
Chiamatemi madame (*Call me madame*), II 105
Chiamate Nord 777 (*Call Northside 777*), II 18, 66
Chiaraje, III* 417
La chiave, III* 70
La chiave di vetro (*The glass key*), II 52
La chica de la Calle Florida, I 474
Los chicos, II 153; III* 13
Los chicos de la guerra, III* 401
Chi Dau, III** 360
Chiedo asilo, III* 27, 79
Chiefs, III* 347
Chi è l'altro (*The other*), III** 99
Un chien andalou, I 457, 458; III* 516
La chienne, I 105; II 127
Chien thang lieh su xuan, III** 359
Chi era quella signora (*Who was that lady?*), II 103
Chi è sepolto in quella casa? (*House*), III** 180
Chi ha paura di Virginia Woolf? (*Who's afraid of Virginia Woolf*), III** 55
Chihuahua: un pueblo en lucha, III* 426
Chiisana tobasha, II 258
Chijin no ai (*La gatta giapponese*), III* 490
Chikamatsu monogatari, II 254, 256
Chi lavora è perduto, III* 70
A child is waiting (*Gli esclusi*), III** 101
Child of resistance, III** 208, 437
Children of a lesser God (*Figli di un Dio minore*), III** 150
The children of the corn (*Grano rosso sangue*), III** 182
The children's hour (*Quelle due*), II 17
Chile no invoco tu nombre en vano, III* 410
Chim van Khuyen, III** 358
China blue (*Crimes of passion*), III* 202
China 9, Liberty 37 (*Amore, piombo e furore*), III** 41
The China syndrome (*Sindrome cinese*), III** 167
Chinatown, III** 80, 117
Chin chin el Toporocho, III* 427
Chinese checkers, III* 540
Chinese firedrill, III* 545, 546
The chinese parrott (*Perle maledette*), I 330
Chinesische Roulette (*Roulette cinese*), III* 157
La chinoise (*La cinese*), III* 93, 94
Chi no mure, III* 504
Chi più spende più guadagna (*Brewster's millions*), III** 168
Los chircales, III* 418
Chissà se lo farei ancora (*Si c'était à refaire*), III* 125
Chi sta bussando alla mia porta? (*Who's that knocking at my door?*), III** 121, 141
Chi tu Hau, III** 358
Chi ucciderà Charley Varrick? (*Charley Varrick*), III** 83, 88
Chi uccise Cock-Robin? (*Who killed Cock-Robin?*), I 254
Chi wa taiyo yori akai, III* 488
Chlopi, I 451
The choirboys (*I ragazzi del coro*), II 70; III** 85
Le choix des armes (*Codice d'onore*), III* 121
Chomana dudi, III** 384
Choose me, III** 150
Choosing for justice, III** 440
Choreography for camera, III* 522
Chorus line (*A chorus line*), III* 207; III** 48
A chorus line (*Chorus line*), III* 207; III** 48
The chosen, III** 63
Les choses de la vie (*L'amante*), III* 126

Chozjain, III** 306
Chrani menja, moj talizman, III** 309
Christine (*Christine, la macchina infernale*), III** 182
Christine, la macchina infernale (*Christine*), III** 182
A Christmas carol, II 307
Christmas in july (*Un colpo di fortuna*), I 267; II 85
Chronika odorogo dnja, III** 318
Chronik der Anna Magdalena Bach, III* 151
Chronik von Prugiasco, III* 180
Chronique des années de braise, III** 406
Chronique d'un été, III* 343, 355, 356, 357
Chronopolis, II 305
Chuangwai, III** 349-350
Chuangye, III** 334
Chuka (*Vivere da vigliacchi, morire da eroi*), II 48, III** 24
Chumlum, III* 528
Chump at Oxford (*Noi siamo le colonne*), I 260
Chung kuo/Cina, II 355; III* 17, 73
Chun hyang-jon, III** 354
Chung mot dong song, III** 358
Chunmiao, III** 332, 334
Chuquiago, III* 421
Chushingura, I 470
La chute de la maison Usher, I 63
Chuvas de verão, III* 471
Ciao, America! (*Greetings*), III* 121, 188
Ciao ciao Birdie (*Bye-bye Birdie*), III** 46
Ciao, Charlie (*Goodbye, Charlie*), II 80
Ciao maschio, III* 27
Ciao Pussycat (*What's new, Pussycat?*), III** 71
Ciapaiev (*Čapaev*), I 405, 406, 415; II 197, 204; III** 324
Il ciarlatano (*The big mouth*), III** 67, 69
La cicala (1980), III* 60
La cicala (*Poprygunja*) (1954), II 207
La cicatrice intérieur, III* 144
Ciclón, III* 442
Ciclone sulla Giamaica (*A high wind in Jamaica*), II 142; III* 208, 451
El Cid, II 46, 77; III* 222; III** 22
Cidade amenaçada, III* 459
Le ciel est à vous, I 115; II 127
Le ciel et la terre, III** 359
Cieli puliti (*Čistoe nebo*), II 208, 209; III** 244
Le ciel, la terre, III* 365
Cielo di fuoco (*Twelve o'clock high*), II 40
Il cielo è rosso, II 185
Cielo giallo (*Yellow sky*), II 39
Il cielo può attendere (*Heaven can wait*), I 271; II 83, 84
Cielo sulla palude, II 175
Cien, II 219
La cifra impar, III* 393
Il cigno nero (*The black swan*), I 273
Cimarrón, III* 441
La Cina è vicina, III* 29
Cincinnati Kid (*The Cincinnati Kid*), III** 60
The Cincinnati Kid (*Cincinnati Kid*), III** 60
Cinco vêzes favela, III* 457
Cinderella (*Cenerentola*), II 290
Cinegiornali liberi, III* 374
La cinese (*La chinoise*), III* 93, 94
Les cinq gentlemen maudits (*I cavalieri della morte*), I 100
Cinq minutes de cinéma pur, I 76
Cinq et la peau, III* 138
Cinq jours d'une vie, III** 428
55 giorni a Pechino (*55 days at Peking*), II 73, 77; III* 222
Le cinque giornate, III* 65
Cinque giorni un'estate (*Five days one summer*), II 42
Cinque ore violente a Soho (*The small world of Sammy Lee*), III* 209
Cinque pezzi facili (*Five easy pieces*), III** 123, 125
Le cinque stagioni, III* 75
La ciociara, III* 11
Cirano contro D'Artagnan (*Cyrano et D'Artagnan*), I 54-55n
Circe, III* 393
Il circo (*The circus*), I 190, 193
O circo, III* 461

Il circo del diavolo (*The devil's circus*), I 295
Il circo e la sua grande avventura (*Circus world/The magnificent showman*), III* 222
La circostanza, III* 40
Circuito chiuso, III* 37
The circus (*Il circo*), I 190, 193
Circus cowboys, I 262
Circus world/The magnificent showman (*Il circo e la sua grande avventura*), III* 222
Císařův pekář (*L'imperatore della Città d'oro*), II 228
Cisaruv slavik (*L'usignolo dell'imperatore*), II 297
Ciske, muso di topo (*Ciske de rat*), II 150
Ciske de rat (*Ciske, muso di topo*), II 150
Čistoe nebo (*Cieli puliti*), II 208, 209; III** 244
Una cita de amor, II 283
The citadel (*La cittadella*), II 33
La citadelle du silence (*La cittadella del silenzio*), I 59
Citizen band, III** 64
Citizen Kane (*Quarto potere*), I 219, 268-270; II 11, 13, 335, 336, 337; III* 24
Città amara (*Fat City*), II 58
La città canora (*The city of song*), I 425
La cittadella (*The citadel*), II 33
La cittadella del silenzio (*La citadelle du silence*), I 59
La città delle donne, II 333
La città del peccato (*City for conquest*), II 22
La città del sole, III* 74
La città del vizio (*The Phoenix City*), II 67
Cittadino dello spazio (*This island Earth*), II 113
La città d'oro (*Die goldene Stadt*), I 364
La città è salva (*The enforcer*), II 38, 56, 67
La città nuda (*Naked city*), II 28
La città prigioniera (*The captive city*), II 67
La città si difende, II 172
La città verrà distrutta all'alba (*The crazies*), III** 179
City for conquest (*La città del peccato*), II 22
City girl (*Nostro pane quotidiano*) (1929), I 325, 328
City lights (*Luci della città*), I 40, 189n, 191, 192, 194
The city of beautiful nonsense, I 423
The city of song (*La città canora*), I 425
City streets (*Le vie della città*), I 231
La ciudad quemada, III* 230
La ciudad y los pierros, III* 416
Ciulinii Bărăganului, II 235
Civilization, I 160
The civilization child, I 161
Civilization on trial, III** 441
Il clan dei Barker (*Bloody Mama*), III** 82, 119, 141
Clarence and Angel, III** 209
Claretta, III* 66
Claro, III* 475
Clash by night (*La confessione della signora Doyle*), II 62
Classe de lutte, III* 368
La classe operaia va in paradiso, III* 39
Classe tous risques (*L'asfalto che scotta*), III* 125
Claudia (1923), I 454
Claudia (1943), I 266
Cleo dalle cinque alle sette (*Cléo de cinq à sept*), III* 114
Cléo de cinq à sept (*Cleo dalle cinque alle sette*), III* 114
Cleopatra (1934), I 165
Cleopatra (1961), II 77; III** 12, 13
La clessidra (*Sanatorium pod Klepsydra*), II 223
The clock, I 271; II 100
A clockwork orange (*Arancia meccanica*), II 372, 373, 375, 377, 379; III* 199; III** 169
Close encounters of the third kind (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*), III** 170, 175, 176
I clowns, II 332, 333; III* 17, 72
The club, III** 222
Il club dei 39 (*The thirty nine steps*), I 430n

Cluny Brown (*Fra le tue braccia*), II 83
Coalface, I 433, 435
Cobra (*Cobra Woman*), I 273
Cobra Woman (*Cobra*), I 273
The cobweb (*La tela del ragno*), II 80
El cochecito, II 153; III* 13, 222
Le cochon, III* 140
Cocktail Molotov, III* 130
Coco le fleur, III* 452
The coconuts, I 240
Cocoon, III** 63
Codice d'onore (*Le choix des armes*), III* 121
Codice 215: Valparaiso non risponde (*Il pleut sur Santiago*), III* 413
Codine (*Sangue al sole*), II 235; III* 117
Coeur fidèle, I 60, 61-62, 113
Un coeur gros comme ça, III* 358
Le coffret de jade, I 64
Cognome e nome: Lacombe Lucien (*Lacombe Lucien*), III* 112
Colazione da Tiffany (*Breakfast at Tiffany's*), III** 58, 65
Col cuore in gola, III* 70
The cold eye, III** 199
Colina Lenin, III* 441
La collana di perle (*Romanze in Moll*), I 360
La collectionneuse (*La collezionista*), III* 105
The collector (*Il collezionista*), II 17; III** 22
Il collezionista (*The collector*), II 17; III** 22
La collezionista (*La collectionneuse*), III* 105
La collina del disonore (*The hill*), III** 90
Colline blu (*Ride in the whirlwind*), III** 40
Le colline bruciano (*The burning hills*), II 48
Le colline hanno occhi (*The hills have eyes*), III** 180
Colombia 70, III* 418
Colonia penal, III* 406
La colonna infame, III* 43
Colorado Territory (*Gli amanti della città sepolta*), II 39
Il colore dei soldi (*The color of money*), III** 144
Il colore viola (*The color purple*), III** 177
The color of money (*Il colore dei soldi*), III** 144
The color purple (*Il colore viola*), III** 177
Il colosso di Rodi, III* 62
Colour box, I 433, 435
Colour cry, II 295
Colpevole innocente (*The young stranger*), III** 27
Colpire al cuore, III* 74
Un colpo di fortuna (*Christmas in july*), I 267; II 85
Un colpo di pistola, I 135; II 173
Colpo di spugna (*Coup de torchon*), III* 136
Colpo di stato, III* 53
Colpo fatale (vedi *Strannye ljudi*), III** 264
Colpo grosso al Casinò (*Mélodie en sous-sol*), III* 119
Colpo grosso, ma non troppo (*Le corniaud*), III* 122
Colpo secco (*Slap shot*), III** 152
Colpo su colpo (*Coup sur coup*), III* 138
Il coltello in testa (*Das Messer im Kopf*), III* 172
Il coltello nell'acqua (*Noz w wodzie*), II 222
Colui che deve morire (*Celui qui doit mourir*), II 29
Columbia revolt, III* 376
Coma (*Coma profondo*), III** 166
Comanche station (*La valle dei Moicani*), II 46
Comandante Veneno, III* 445
Coma profondo (*Coma*), III** 166
Le combat dans l'île (*Gli amanti dell'isola*), III* 139
Combat de boxe, I 461
Combattre pour nos droits, III* 188, 363
Come and get it (*Ambizione*), I 232; II 37
Come back Africa (*Africa in crisi*), III* 345, 517; III** 441
Come back to the 5 & dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean (*Jimmy

Dean, Jimmy Dean), III** 130, 250
Come dire..., III* 80
Come eravamo (*The way we were*), III** 97, 145
Come in uno specchio (*Säsom i en spegel*), II 325, 326
Come l'amore, III* 43
Come le foglie al vento (*Written on the wind*), II 81
Come persi la guerra, II 178, 187
Com'era verde la mia valle (*How green was my valley*), I 262
Comes a horseman (*Arriva un cavaliere libero e selvaggio*), III** 101
Come scopersi l'America, II 187
Come si distrugge la reputazione del più grande agente del mondo (*Le magnifique*), III* 123
Come si seduce un uomo, II 106
Come ti chiami amore mio?, III* 67
Come tu mi vuoi (*As you desire me*), I 207
Come uccidere vostra moglie (*How to murder your wife*), II 97
Come vinsi la guerra (*The General*), I 198
Come Yukong spostò le montagne (*Comment Yukong déplaca les montagnes*), III* 328, 365
Comicos, II 152
Coming home (*Tornando a casa*), III** 61-62, 153
Comizi d'amore, III* 21
Command decision (*Suprema decisione*), II 196
La commare secca, III* 12, 44
Comma 22 (*Catch 22*), III** 56, 57, 77
Commedianti (*Komödianten*), I 336
Una commedia sexy di mezza estate (*A midsummer night's sex comedy*), III** 72
La commedia umana (*The human comedy*), I 265
Comment ça va, III* 96
Comment Yukong déplaca les montagnes (*Come Yukong spostò le montagne*), III* 344, 365
Il Commissadro (*Les ripoux*), III* 121
Il commissario Pelissier (*Max et les ferrailleurs*), III* 125
Il commissario Pepe, III* 54, 58
La communion solennelle, III* 134
Como el Uruguay no hay, III* 403
Come era gostoso o meu frances, III* 471
El compadre Mendoza, I 475n
I compagni, III* 57
Compagno P. (*Ona Zaščiščaet radinu*), II 194, 196
Compañero Augusto, III* 455
Compañero presidente, III* 408
The company of the wolves (*In compagnia dei lupi*), III* 217
I compari (*McCabe and Mrs. Miller*), III** 37, 127
Les compères (*Noi siamo tuo padre*), III* 122
Complesso di colpa (*Obsession*), III** 158, 188
Complotto di famiglia (*Family plot*), II 63
Il compromesso (*The arrangement*), II 24
Compulsion (*Frenesia del delitto*), II 48
Comunisti quotidiani, III* 76
Conan il barbaro (*Conan the barbarian*), III** 154, 155, 161, 170
Conan the barbarian (*Conan il barbaro*), III** 154, 155, 161, 170
Concerto pour un exil, III** 426
Un condamné à mort s'est échappé (*Un condannato a morte è fuggito*), II 317, 318, 320; III* 137
Condannatemi se vi riesce (*Roxie Hart*), I 250n
Un condannato a morte è fuggito (*Un condamné à mort s'est échappé*), II 317, 318, 320; III* 137
Os condenados, III* 470
A confederação: o povo é que faz a historia, III* 236
La confessione (*L'aveu*), III* 142
La confessione della signora Doyle (*Clash by night*), II 62
Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica, III* 66
Confidential agent (*Agente confidenziale*), II 53
Il conformista, III* 45, 47
La congiura degli innocenti (*The trouble with Harry*), II 65
La congiura dei Boiardi (*Boyarskij zagovor*), I 394n; II 201, 202
Il congresso si diverte (*Der Kongress tanzt*), I 103, 351
Con il cuore fermo, III* 70
The connection, III* 349, 517
Conoscenza carnale (*Carnal knowledge*), III** 56
The conquest of space (*La conquista dello spazio*), II 112
La conquête du Pôle, I 25, 26
La conquista dello spazio (*The conquest of space*), II 112
La conquista del West (*The plainsman*) (1937), I 165
La conquista del West (*How the west was won*) (1962), II 36
Il conquistatore del Messico (*Juarez*), I 271
Conrack, III** 26
Constance, III** 232
The constant nymph (1928), I 419, 424, 429
The constant nymph (*Il fiore che non colsi*), I 266, 429
Constelaciones, III* 432
Construire un feu, I 116; II 75
Contadini del mare, III* 41
Con tanti cari cadaveri, detective Stone (*Black eye*), III** 87
Les contes des mille et une nuits, I 373
Contes immoraux (*I racconti immorali di Barowczyk*), III* 131
La contessa Alessandra (*Knight without armour*), I 73
La contessa di Hong Kong (*A countess from Hong Kong*), II 95
La contessa scalza (*The barefoot contessa*), II 79, 91
Contestazione generale, III* 54
Il conte Ugolino, II 189
Continental divide (*Chiamami Aquila*), III** 77
Continente perduto, II 191
Conto alla rovescia (*Countdown*), III** 127, 164
Contos eroticos, III* 466
Contratto, III* 374
Contratto per uccidere (*The killers*), III** 79, 87
Contre-eunquête, I 121
Contre le courant, III* 362
Contre-pied, II 305
Controfigura per un delitto (*One more time*), III** 67
Controsesso, III* 25
Conversa acabada, III* 238
La conversa di Belfort (*Les anges du péché*), I 114; II 320
The conversation (*La conversazione*), III** 82, 132, 133, 135
La conversazione (*The conversation*), III** 82, 132, 133, 135
Convoy (*Convoy. Trincea d'asfalto*), III** 45
Convoy. Trincea d'asfalto (*Convoy*), III** 45
Coogan's bluff (*L'uomo dalla cravatta di cuoio*), III** 84, 87, 89
Cool Hand Luke (*Nick mano fredda*), III** 83
Coolie, III** 373
The cool world, III* 349
Coonskin, II 293
Les cooperants, III** 433
Copacabana me engana, III* 462
Copkiller, III* 69
Una coppia perfetta (*A perfect couple*), III** 130
Coppie amanti (*Week-end*), III* 255
Coppie infedeli (*L'escapade*), III* 178
La coquille et le clergyman, I 60, 76
Coraggio, fatti ammazzare (*Sudden impact*), III** 89
El coraje del pueblo (*La notte di San Giovanni*), III* 420
La corazzata Potëmkin (*Bronenosec Potëmkin*), I 358, 385, 386-390, 401, 404, 407; II 202, 271, 272; III* 387
Corbari, III* 33
Le corbeau (*Il corvo*), I 111, 117; II 119
Corda tesa (*Tightrope*), III** 86
Cordura (*They came to Cordura*), II 27
Corea in fiamme (*The steel helmet*), II 71

Le corniaud (*Colpo grosso, ma non troppo*), III* 122
The corn is green (*Il grano è verde*), II 88
La corona di ferro, II 189
Coronel Delmiro Gouveia, III* 473
Il coro sussurrante (*The whispering chorus*), I 165
Corpo a cuore (*Corps à coeur*), III* 143
Corpo d'amore, III* 43
Corps à coeur (*Corpo a cuore*), III* 143
Les corps celestes (*Il pappone infuriato*), III** 213
Le corps de mon ennemi (*Il cadavere del mio nemico*), III* 119
Corretjer, III* 451
El corrido, III* 434
Il corridoio della paura (*Shock corridor*), II 71
Il corridore di Maratona (*Der Läufer von Marathon*), I 337
Corri, uomo, corri, III* 64
Corruzione in una famiglia svedese (*En handfull kärlek*), III* 241
La corsa al piacere (*For better or worse*), I 165
I corsari della strada (*Thieves' highway*), II 29
Corte marziale (*The court-martial of Billy Mitchell*), II 15, 60
O cortiço, II 275
Corto circuito (*Short circuit*), III** 173
Il corvo (*Le corbeau*), I 111, 117; II 119
Corvo Rosso, non avrai il mio scalpo (*Jeremiah Johnson*), III** 32, 34, 96, 154
La cosa (1963), II 303
La cosa (*The thing*) (1982), III** 181
I cosacchi del Kuban (*Kubanskie Kazaki*), II 198
La «cosa» da un altro mondo (*The thing*) (1950), II 111; III** 181
Cos'è successo tra mio padre e tua madre? (*Avanti!*), II 91
Così bella, così dolce (*Une femme douce*), II 319
Così come sei, III* 60
Così è la vita (*That's life*), III** 67
Così vive un uomo (*Živët takoj paren'*), II 212; III** 262
Cosmos, III* 547
I cospiratori (*The Molly Maguires*), III** 26
La costa dei barbari (*Barbary coast*), II 37
Costa Rica, banana república, III* 422
La costola di Adamo (*Adam's rib*), II 86; III** 63
Costretto a scomparire, III* 537
Costretto a uccidere (*Orders to kill*), II 137
Costretto a uccidere (*Will Penny*), III** 37
A cottage on Dartmoor, I 426
Una cotta importante (*No small affair*), III** 123
Cotton Club, III** 13, 133, 137
Cotton comes to Harlem (*Pupe calde e mafia nera*), III** 86
Couch, III* 531
Counsellor at law (*Ritorno alla vita*), I 236
Countdown (*Conto alla rovescia*), III** 127, 164
Countdown dimensione zero (*The final countdown*), III** 169
A countess from Hong Kong (*La contessa di Hong Kong*), II 95
The count of Monte Cristo, I 148
Country, III** 150
The country girls, III* 208
Le coupable, I 67
Le coup du berger, III* 107
Coup de foudre, III* 130
Le coup de grace, III* 117
Coup de torchon (*Colpo di spugna*), III* 136
Coup pour coup, III* 138, 370
Couro de gato, III* 460
The court-martial of Billy Mitchell (*Corte Marziale*), II 15, 60
Les cousins (*I cugini*), III* 110
The covered wagon (*I pionieri*), I 212
Cover girl (*Fascino*), I 272; II 101
Il covo dei contrabbandieri (*Moonfleet*), II 62
The coward, I 161
Cowboy, II 49; III** 37
I cowboys del deserto (*Go West*), I 260
I cowboys (*The cowboys*), III** 39
The cowboys (*I cowboys*), III** 39
El crack, III** 394
Crackers, III** 113
Crainquebille, I 69
Crazy Cat, I 251
La création du monde (*La creazione del mondo*), II 298
Creator (*Dr. Creator. Specialista in miracoli*), III** 112
Le creature (*Les créatures*), III* 114
Creature from the black lagoon (*Il mostro della laguna nera*), II 112-113
Les créatures (*Le creature*), III* 114
La creazione del mondo (*La création du monde*), II 298
Creepshow, III** 179, 182
Crepa padrone, tutto va bene (*Tout va bien*), III* 95, 371
Crepuscolo di gloria (*The last command*) (1928), I 210
Crepuscolo di gloria (*Rembrandt*) (1942), I 358
Cria cuervos, III* 226, 456
Crime and punishment (*Ho ucciso!*), I 211
Le crime de Monsieur Lange, I 106
Crime et châtiment (*Delitto e castigo*) (1935), I 92
Crime in the streets (*Delitto nelle strade*), II 106
El crimen de Oribe, II 281
Crimes of passion (*China blue*), III* 202
Crimes of the heart (*Crimini del cuore*), III** 231
Crime without passion (*Delitto senza passione*), I 237, 238
The criminal (*Giungla di cemento*), II 348; III* 196
Crimini del cuore (*Crimes of the heart*), III** 231
The crimson kimono (*Il kimono scarlatto*), II 71
Crin blanc (*Criniera bianca*), III* 276
Criniera bianca (*Crin blanc*), III* 276
Crisi (*Kris*), II 322
Crisi (*Abwege*), I 333
Crisis, III* 347
Crisis mundial (*Il principe azzurro*), I 457
Criss-cross (*Doppio gioco*), II 53
Cristo fra i muratori (*Give us this day*), II 19, 28
Cristo proibito, II 186
Cristo si è fermato a Eboli, III* 24
The critic, II 292
Critic's choice (*Mia moglie ci prova*), II 99
La croce di ferro (*Cross of iron*), III** 45
La croce di fuoco (*The fugitive*), II 33
Crocodile Dundee, III** 230
La croisière noire, I 65
Les croix de bois, I 67
Cronaca di un amore, II 183, 352
Cronaca di una morte annunciata, III* 24
Cronaca familiare, III* 48
Cronache di poveri amanti, II 170, 210
Crônica de un industrial, III* 473
Crónica de un niño solo, III* 395
Crónica de un subversivo latinoamericano, III* 454
Cross Creek (*La foresta silenziosa*), III** 27
Crossfire (*Odio implacabile*), II 15, 28
Cross of iron (*La croce di ferro*), III** 45
Crossover dreams, III** 206
Crossroads, III** 168
The crowd (*La folla*), I 226
The crowd inside, III** 215
Cruising, III** 85
The Cruz brothers and miss Malloy, III** 209
Cruz na placa, III* 457
The cry of the city (*L'urlo della città*), II 53
Cto poseeš, III** 318
Cualquier cosa, III* 432
Cuando el pueblo se despierta, III* 409
Cuando quiero llonar no lloro, III* 454
Cuartelazo, III* 429
Cuba baila, III* 436
Cuba 58, III* 437

Cuba sí!, III* 116, 357, 438
La cucaracha (1958), I 258
Čučelo, III** 287
Čudaki, III** 295
Cuentos immorales, III* 416
Cuentos para mayores, III* 455
La cugina Angelica (*La prima Angelica*), III* 226
I cugini (*Les cousins*), III* 110
Cugun, III** 298
La cuisine rouge, III** 219
Cujo, III** 182
Cul-de-sac, III** 116, 117
The Culpepper Co. (*Fango, sudore e polvere da sparo*), III** 37
Cultivando la piedra, III* 448
Cuor di regina (*Das Herz der Königin*), I 357
Cuore, III* 59
Cuore di cane, II 181; III* 60
Cuore di mamma, III* 69
Il cuore di Nora Flynn (*The heart of Nora Flynn*), I 165
Cuori incatenati (*Way down east*), I 235
Cuori del mondo (*Hearts of the world*), I 156
Cupo tramonto (*Make way for tomorrow*), I 250; II 34
La cura miracolosa,o Charlot fa una cura (*The cure*), I 177
The cure (*La cura miracolosa, o Charlot fa una cura*), *I 177*
The curse of Frankenstein (*La maschera di Frankenstein*), II 142
The curse of Fred Astaire, III** 195
Curse of the demon (*La notte del diavolo*), II 55
Cusubite, III* 437
Cutter's way, III** 112
Cužaja rodnja, II 209
Cužie pis'ma, III** 251
Cvet granata, vedi *Sayat Nova*
Cybernetik 5.3, III* 549
Cynara (*L'infedele*), I 228
Cyrano et D'Artagnan (*Cirano contro D'Artagnan*), I 54n
Czerwone i czarne, II 300
Człowiek na torze, II 220
Człowiek z marmuru (*L'uomo di marmo*), II 225, 367, 368
Człowiek z zelaza (*L'uomo di ferro*), II 368
Dačnyj domik dlja odnoj sem'i, III** 306
Daddy Long Legs (*Papà Gambalunga*), I 195
Dadi ernü, III** 343
Dad, poor dad, mama hung you in the closet and I'm feeling so sad, III* 58
En dag i Jvan Denissowich's liv, III* 252
Dagobert, III* 130
Dahalo, dahalo, III** 435
Dahan, III** 387
Daibutsu Kaigen, II 258
Daigdig ng mga api, III** 366
Dai Leitai, III** 347
Dai-mi no jinsei, II 240
Dai, muoviti (*Move*), III** 62
Dainah la métisse, I 91
Daini toride no hitobito, III* 508
Daisatsujin, III* 486
Dai sbirro (*Adieu, poulet*), III* 120
Dai shoukao de lüke, III** 335
Daisy Kenyon (*L'amante immortale*), II 79
Daisy Miller, III** 132, 148
Da junfa, III** 342
Het dak van de walvis, III* 412
Dokkoi ningen bushi, III* 509
Daleká cesta (*Alles kaputt!*), II 229
La dalia azzurra (*The blue dahlia*), II 55
Da Li, xiao li he hao li, III** 332
Dalla Cina con furore (*Fist of fury*), III** 343
Dalla marcia su Roma a piazzale Loreto, III* 373
Dalla nube alla resistenza, III* 151
Dallas, III** 64
Dalle 9 alle 5, III** 60
Da lu, I 472n
A dama do lotação (*L'inquieta*), III* 469
La dama duende, II 279
Dama s sobačkoj (*La signora dal cagnolino*), II 208; III** 267
Da Mayerling a Sarajevo (*De Mayerling à Sarajevo*), I 447
La dame aux camélias (*La signora delle camelie*), I 54
La dame de chez Maxim's, I 427
La dame masquée (*Il veglione della morte*), I 373
Les dames du Bois de Boulogne (*Perfidia*), II 320
Damien (*La maledizione di Damien*), III* 180
Der Damm, III* 146
The damned (*Hallucination*), II 348
Damn yankee (*Quando Lola vuole*), II 102
D'amore si vive, III* 71
Dance with a stranger (*Ballando con uno sconosciuto*), III* 213
Dancing in the dark, III** 220
A dandy in aspic (*Sull'orlo della paura*), II 46; III** 22
Dang de nüer, III** 330
Daniel, III** 91
Daniele Cortis, II 186
I dannati della terra, III* 33
I dannati dell'oceano (*The docks of New York*), I 142, 209-210, 232, 245, 349, 350, 389
I dannati di Varsavia (*Kanal*), II 363, 365
I dannati e gli eroi (*Sergeant Rutledge*), II 36
La danse de la mort (*La prigioniera dell'isola*), I 122
Il difetto di essere moglie (*Pas si méchant que ça*), III* 176
Dans la ville blanche (*Nella città bianca*), III* 176, 237
Dante no es unicamente severo, III* 225
Danton (1921), I 126, 305
Danton (1982), II 369; III* 130
La danza degli elefanti (*Elephant boy*), I 216
La danza delle luci (*Gold diggers of 1933*), I 234
Daomazei, III** 339
Da qui all'eternità (*From here to eternity*), II 15, 16, 42
Dara dan doah, III** 363
Darb al mahabil, III** 394
Dark circle, III** 207
The dark corner (*Il grattacielo tragico*), II 65
The dark end of the street, III** 206
Dark intruder, III** 177
The dark mirror (*Lo specchio scuro*), II 53
Dark passage (*La fuga*), II 54
Dark victory (*Tramonto*), I 235, 266
Dar la cara, III* 394
Darling, III* 197
Darling Lili (*Operazione Crêpes Suzette*), III** 66
Daomadan, Peking Opera blues, III** 346
Darò un milione, I 134
Darse cuenta, III* 402
Daunbailò (*Down by law*), III** 204
Davanti a lui tremava tutta Roma, II 177
David (1968), III 439
David (1979), III* 173
David Copperfield (1913), I 422
David Golder (*La beffa della vita*), I 99
David Holzmann's diary, III** 81
Dawandeh, III** 391
Dawn, III** 227
The dawn, III* 219
Dawn of the dead (*Zombi*), III** 179
The dawn patrol (*La squadriglia dell'aurora*), I 232
The day after, III** 14, 167
A day at the races (*Un giorno alle corse*), I 241
Daybreak (*La piccola amica*), I 73
Dayereh cycle, III** 389
Day of the dead (*Il giorno degli zombi*), III** 179
Day of the fight, II 370
The day of the locust (*Il giorno della locusta*), III** 105, 145
Days of heaven (*I giorni del cielo*), III** 82
Days of hope, III* 204
The day of the trumpet (*Cavalleria commandos*), III** 366
Days of wine and roses (*I giorni del vino e delle rose*), II 106; III** 65
A day's pleasure (*Una giornata di vacanza*), I 182
The day the clown cried, III** 69
The day the earth stood still (*Ultimatum alla Terra*), II 113
Da zuixia, III** 344
Dead end (*Strada sbarrata*), I 236, 237

Dead-end drive-in (Drive-in 2000), III** 230
Deadline USA (L'ultima minaccia), II 30
Deadlock, III* 164
Deadly blessing (Benedizione mortale), III** 180
The deadly companions (La morte cavalca a Rio Bravo), III** 42
Dead of night, I 438; II 142
Dead pigeon on Beethoven Strasse, II 72
Dead reckoning (Solo chi cade può risorgere), II 54
Dead zone (Zona morta), III** 182, 183
Dear Janice, II 295
Death day (Kermesse funebre), I 392n
Death race (Anno 2000: la corsa della morte), III** 168
Death trap (Quel motel vicino alla palude), III** 184
Death warmed up, III** 233
Death wish (Il giustiziere della notte), III* 66; III** 85
Les débuts d'un patineur, I 39
Il Decameron, III* 22
Décembre, III** 406
De cierta manera, III* 446
La decisiòn, III* 438
Decision at sundown (Decisione al tramonto), II 46
La decision de vencer, III* 423
Decisione al tramonto (Decision at sundown), II 46
Le déclin de l'empire américain (Il declino dell'impero americano), III** 214
The decline of western civilization, III** 196
Il declino dell'impero americano (Le déclin de l'empire américain), III** 214
De cuerpo presente, III* 224
Dédée di Anvers, II 121
Dedicatoria, III* 231
The deep/Dead reckoning, II 336
Deep throat (La vera gola profonda), III** 187
The deer hunter (Il cacciatore), III** 40, 153, 154, 160
The defiant ones (La parete di fango), II 109
Dei, III* 538
Déja s'envole la fleur maigre, III* 363
Le déjeuner sur l'herbe (Picnic alla francese), II 128
I delfini, III* 34
Delirio d'amore (La Symphonie fantastique), I 114
Delitto d'amore, III* 59
Il delitto Matteotti, III* 37
Delitto nelle strade (Crime in the streets), II 106
Delitti senza castigo (King's row), I 266, 273
Il delitto della villa (La tête d'un homme), I 101
Il delitto di Giovanni Episcopo, II 181
Delitto e castigo (Crime et châtiment) (1935), I 92
Delitto e castigo (Raskolnikow) (1923), I 313
Il delitto Karamazov (Die Mörder von Dimitri Karamasoff), I 374
Il delitto perfetto (Dial M for murder), II 65, 75
Delitto senza passione (Crime without passion), I 237, 238
Deliverance (Un tranquillo weekend di paura), III** 82, 115, 156
Delo bylo v Pen'kove, II 208
Delo Rumjanceva, II 208
Del rosa al amarillo, III* 223
Delta force, III** 159
Demain un jour nouveau, III** 434
Démanty noci, III** 268
De Mayerling à Serajevo (Da Mayerling a Sarajevo), I 447
Dementia 13 (Terrore alla tredicesima ora), III** 131
The demi paradise (Nuovo orizzonte), II 137
Les demoiselles de Rochefort (Josephine), III* 115
La demoiselle et le violoncelliste, II 305
Demon, III** 181
Demone seed (Generazione protheus), III** 166
Il demone sotto la pelle (The parasite murders), III** 183, 217
Demonio dalla faccia d'angelo (Full circle), III** 180
Demonios en el jardin, III* 231
Les démons de l'aube, I 119
Der Demütige un die Tänzerin, I 336
Die Dreigroschenoper, I 333, 334-335, 336
Den'en ni shisn, III* 505
Den muso, III** 428
La dénonciation (La spiata), III* 111
La dentellière (La merlettaia), III* 177
The dentist, I 168
Der Depp, III* 167
Deprisa, deprisa, III* 225
Deputat Baltiki (Il deputato del Baltico), I 411; II 204
Il deputato del Baltico (Deputat Baltiki), I 411; II 204
Derevo Džamal, III** 314
Derman, III** 416
Le dernier atout, I 116
Les dernières fiançailles, III** 214
La dernière image, III** 407
Les dernières vacances, I 121; II 131; III* 113
Le dernier métro (L'ultimo metrò), III* 103
Le dernier milliardaire (L'ultimo miliardario), I 84, 87
Le dernier tournant, I 92, 135
A derrota, III* 463
O desafio, III* 463, 470
Dersu Uzala, II 260, 263
Desarraigo, III* 438
El desencanto, III* 230
Il deserto dei Tartari, III* 49
Description d'un combat, III* 116
Des enfants gatés, III* 136
Los deseos concebidos, III* 413
Desert bloom (Un fiore nel deserto), III** 197
Desert hearts, III** 197
Deserto rosso, II 355; III* 17
Desert people, III** 220
Desfăsurarea, II 235
Desiat' duei kotorje potresli nuir (I dieci giorni che sconvolsero il mondo), III** 241
Desiderata (Mater Dolorosa), I 48, 49
Desideri nel sole (Adieu Philippine), III* 113, 358
Desiderio, I 137
Desiderio del cuore (Mikaël), I 290
Desiderio di re (The king steps out), I 211
Design for living (Partita a quattro), I 217
Desist film, III* 525
Désordre, III* 145
Despair, III* 156, 157
Desperado City, III* 164
I desperados della giungla verde (Las aguas bajan turbias), II 281
Desperate hours (Ore disperate), II 17
Desperate living (Nuova punk story), III** 194
Desperately seeking Susan (Cercasi Susan disperatamente), III** 64, 200
The despoiler, I 161
De stem van het water, III* 188
Destination moon (Uomini sulla Luna), II 111
Destinazione Terra (It came from outer space), II 112
Le destin de Juliet, III* 130
Destino di sangue (Tudor rose), I 430
Il destino di un uomo (Sud'ba čeloveka), II 210; III** 240
Destino o Le tre luci, (Der Müde Tod), I 302, 314, 315, 324
Destino su Manhattan o Destino, (Tales of Manhattan), I 103
De tal pedro tal astilla, III* 449
Det brinner en eld, I 299
Détective (1985), III* 88, 97, 98, 120
The detective (Inchiesta pericolosa) (1968), III** 24
Detective story (Harper), III** 79
Detective story (Pietà per i giusti), II 16
Detektive, III* 164
Détuire dit-elle, III* 116
Detski sad, III** 268
Detstvo Gor'kogo (L'infanzia di Gor'kij), I 415
Det var engang, I 290
Deus e o diabo na terra do sol (Il dio nero e il diavolo biondo), III* 459, 474

Os deuses e os mortos, III* 465, 478
Deus, patria, autoridade, III* 237
Deutschland, bleiche Mutter (*Germania, pallida madre*), III* 170
Deutschland im Herbst (*Germania in autunno*), III* 148, 157
Les deux anglaises et le continent (*Le due inglesi*), III* 102
Deux hommes dans Manhattan (*Le iene del quarto potere*), II 135
Le deuxième souffle (*Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide*), II 135
Deux lions au soleil, III* 123
Deux ou trois choses que je sais d'elle (*Due o tre cose che so di lei*), III* 93, 94
Les deux timides (*I due timidi*), I 84
Devdas, I 472
Devěti krug (*Il nono cerchio*), II 233
Devi, III** 377
The devil in miss Jones, III** 187
Devil in the flesh, III** 228
The devil is a condition, III* 379
The devils (*I diavoli*), III* 202
The devil's brother (*Fra' Diavolo*), I 240
The devil's circus (*Il circo del diavolo*), I 295
Devil's doorway (*La porta del diavolo*), II 44
The devil's passkey, I 203
The devil's playground, III** 224
The devil's rain (*Il maligno*), III** 107
Devjat' dnei odnogo goda, II 208, 215, 216
De vlaschaard, III* 186
Devolak athara, III** 386
Devushka i ekho, III** 318
Devuška so švejnoj mašinoj, III** 297
Dezertir, I 399, 401, 413
Dharti ke lai, III** 375
Dhil el ardh, III** 404
Dhirey bake meghna, III** 387
D'homme à hommes (*Il grande vessillo*), I 123
Dhrupad, III** 383
Diabel, III* 133
Le diable, II 317, 320
Le diable au coeur (*L'ex voto*), I 59
Le diable au couvent, I 25
Le diable au corps (*Il diavolo in corpo*), II 125
Le diable boiteux, I 123
Le diable dans la ville, I 55, 56, 60
Le diable probablement... (*Il diavolo probabilmente...*), II 318, 321
El diablo y la dama o El itinerario del odio, III* 432
La diabolica invenzione (*Vynález zkázy*), II 298
I diabolici (*Les diaboliques*), II 119
Il diabolico dottor Mabuse (*Die tausend Augen des Dr. Mabuse*), II 62, 146
Les diaboliques (*I diabolici*), II 119
Diabolo menthe (*Gazzosa alla menta*), III* 130
Un día de novembre, III* 447
Un día en el solar, III* 440
Diagonalsymphonie, I 342
Dial M for murder (*Il delitto perfetto*), II 65, 75
Diálogos, III* 412
Diálogos de exilados, III* 130, 411
Dialogue ouvert, III* 188
Diankhabi, III** 424
Il diario di Anna Frank (*The diary of Anna Frank*), II 43
Il diario di Edith (*Ediths Tagebuch*), III* 173
Il diario di una cameriera (*Le journal d'une femme de chambre*), II 343
Diario di una casalinga inquieta (*Diary of a mad housewife*), III** 36, 123
Diario di una donna perduta (*Das Tagebuch einer Verlorenen*), I 334
Diario di una schizofrenica, III* 43
Diario di un curato di campagna (*Le journal d'un curé de campagne*), II 320, 321
Diario di un maestro, III* 42, 359
Il diario d'una cameriera (*The diary of a chambermaid*), I 109
Diaris, III* 518
A diary for Timothy, I 436n
The diary of a chambermaid (*Il diario d'una cameriera*), I 109
Diary of a mad housewife (*Diario di una casalinga inquieta*), III** 36, 123
The diary of Anna Frank (*Il diario di Anna Frank*), II 43
En días como estos, III* 438
Los días de junio, III* 402
Los días del agua, III* 444
Los días del amor, III* 429
Días de odio, III* 392
Le diavolerie di Till (*Die Abenteuer des Till Eulenspiegel/Les aventures de Till Espiègle*), II 232; III* 365
I diavoli (*The devils*), III* 202
I diavoli del Pacifico (*Between heaven and hell*), II 15
Il diavolo bianco (*Der weisse Teufel*), I 371
Il diavolo è femmina (*Sylvia Scarlett*), I 236n
Il diavolo in calzoncini rosa (*The heller in pink tights*), II 87
Diavolo in corpo (1986), III* 28, 30
Il diavolo in corpo (*Le diable au corps*), II 125
Il diavolo probabilmente... (*Le diable probablement...*), II 318, 321
Il diavolo sotto le vesti (*À cause, à cause d'une femme*), III* 124
Dibalek tabir, III** 362
Di Cavalcanti, III* 476
Di corsa dietro un cuore (*Tramp, tramp, tramp*), I 201
Didao zhan, III** 333
10 (*Ten*), III** 66
Diebian, III** 346
I dieci comandamenti (*The ten commandments*) (1923), I 165
I dieci comandamenti (*The ten commandments*) (1956), II 78
I dieci giorni che sconvolsero il mondo (*Desiat' dnei kotorje potresli mir*), III** 159, 241
Dieci piccoli indiani (*And then there were none*), I 88
Diegue-bi, III** 424
Dien Bien Phu, III** 358
Dies irae (*Vredens dag*), I 293; II 315
Dietro la maschera (*Mask*), III** 148
Dietro la porta, III* 47
Dietro la porta chiusa (*The secret beyond the door*), II 62
Dietro lo specchio (*Bigger than life*), II 72
Dieu a besoin des hommes (*Dio ha bisogno degli uomini*), II 123
Diexue heigu, III** 337
A difícil viagem, III* 481
La diga sul Pacifico (*La barrage contre le Pacifique*), II 123
Dikaja ochota koralja Stacha, III** 319
Dilan, III** 417
Dilei zhan, III** 333
Dilemma, III* 255; III** 441
Dillinger, III** 82, 154
Dillinger è morto, III* 26
Un dimanche à la campagne (*Una domenica in campagna*), III* 136
Dimanche à Pekin, III* 116
Dimenticare Venezia, III* 51
I dimenticati (*Sullivan's travels*), I 267; II 85
Dimenticati da Dio (*Pueblerina*), II 283
Dimmi quello che vuoi (*Just tell me what you want*), III** 91
Dim Sung, III** 206
Dina e Django, III* 238
Dinner (*A cena con gli amici*), III** 63
Dinner at eight (*Pranzo alle otto*), I 236n
Dio ha bisogno degli uomini (*Dieu a besoin des hommes*), II 123
Il Dio nero e il diavolo biondo (*Deus e o diabo na terra do sol*), III* 459, 474
Dionysos, III* 356
Dios los crió, III* 450
Di pari passo con l'amore e la morte (*A walk with love and death*), II 58
Il diritto del più forte (*Faustrecht der Freiheit*), III* 156
Diritto di cronaca (*Absence of malice*), III** 97
Il diritto di uccidere (*In a lonely place*), II 72
Dirnentragödie, I 341
The dirty dozen (*Quella sporca dozzina*), II 70; III** 124
Dirty Harry (*Callaghan: il caso Scorpio è tuo*), III** 84, 87, 89, 156

Dirty little Billy, III** 36
The disappearance (... *unico indizio un anello di fumo*), III** 217
Discutiamo, discutiamo (v.: *Amore e rabbia*), III* 28
Il disertore e i nomadi (*Zbehovía a putníci*), III* 267
The disorderly orderly (*Pazzi, pupe e pillole*), II 96
Il disordine, III* 51
A dispatch from Reuter's (*Messaggio tragico*), I 271
Les disparus de Saint-Agil (*Gli scomparsi di Saint-Agil*), I 98
The dispossessed, III* 379
Il disprezzo (*Le mépris*), III* 91
Disque 957, I 76
Distant drums (*Tamburi lontani*), II 39
Distinto amanecer, II 283
Distretto 13 - Brigata della morte (*Assault on Precinct 13*), III** 86, 181
Dites-lui que je l'aime (*Gli aquiloni non muoiono in cielo*), III* 121
Ditirambo, III* 224
Il dittatore o *Il grande dittatore* (*The great dictator*), I 190n, 260; II 13, 94; III** 302
Il dittatore dello stato libero di Bananas (*Bananas*), III* 450; III** 71
Ditte menneskebarn, II 147
Dittico, III* 537
Diva, III* 138
La divina (*The goddess*), II 107
Divina creatura, III* 50
The divine lady (*Trafalgar*), I 248
The divine woman (*La donna divina*), I 284
Un divorce heureux, III* 255
Divorzio all'italiana, III* 54, 58
Il divorzio di Max (*Max wants a divorce*), I 41
La dixième Symphonie, I 49
Dix-septième parallèle, III* 365; III** 359
Diyi leixing weixan, III** 346
Diying, III** 349
Djadja Vanja, III** 276
Djamilia, III** 268
Djävulens öga (*L'occhio del diavolo*), II 326
Djeli, III** 426
Djezaine, III* 363
Dnevnye zvëzdy, III** 266
D. - Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa, III* 539
Doàa el karauan, III** 391
Do bigha zamin, III** 375
Dobraja polovina žisni, III** 305
Dobro požalovat'ili postoronnym vchod zapreščën, II 211; III** 260
Dobry vojak Švejk, II 297
Dobu, II 267
Doc (*Doc Holliday*), III** 36
Las doce sillas, III* 437
Doc Holliday (*Doc*), III** 36
Dochunda, III** 315
The docks of New York (*I dannati dell'oceano*), I 142, 209-210, 232, 245, 349, 350, 388
Doc's kingdom, III* 237; III** 140
Docteur Jekyll et les femmes (*Nel profondo del delirio*), III* 130, 131
Doctor Dolittle (*Il favoloso dottor Dolittle*), III** 47
Doctor Jack (*Il dottor Jack*), I 199
Doctor Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb (*Il dottor Stranamore ovvero Come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba*), II 112, 371, 373, 375; III** 55, 77, 127, 163
Doctor Zhivago (*Il dottor Živago*), II 77, 138; III* 200; III** 233
Documenteurs, III* 114
Documento mensile, III* 13
Dodes'ka-den, II 260
12 dicembre, III* 372
Dodsworth (*Infedeltà*), I 236, 237; II 16
Doea tanda mata, III** 364
Dog day's afternoon (*Quel pomeriggio di un giorno da cani*), III** 83, 91
Dogman, III** 342, 349
Dogs in space, III** 228
A dog's life (*Vita da cani*), I 178, 180
Dog Star Man, III* 525, 526, 545
Les doigts dans la tête, III* 140

Dokkoi ikiteru, II 242, 269
Dokoritsu gurentai, III* 486
Doktor Glass (*Doctor Glass*), III* 244
Doktor Mabuse, der Spieler (*Il dottor Mabuse*), I 314, 316; II 63
La dolce ala della giovinezza (*Sweet bird of youth*), II 31
Un dolce viaggio (*Le voyage en douce*), III* 124
La dolce vita, II 331; III* 7, 8, 14, 16
I dolci inganni, III* 60
La dolcissima Dorothea (*Dorotheas Rache*), III* 172
Dolgaya šhastlivaya zhizn, III** 238
Dolgie provody, III** 310
Dolina miru (*La valle della pace*), II 233
Un dollaro d'onore (*Rio Bravo*) (1958), II 35, 37
Dollars (*Il genio della rapina*), II 32; III** 83
A doll's house (*Casa di bambola*), II 350
Dom, II 299
Domaren (*Angeli alla sbarra*), III* 240
Una domenica d'agosto, II 174
Una domenica in campagna (*Une dimanche à la campagne*), III* 136
Domenica, maledetta domenica (*Sunday, bloody sunday*), III* 197; III** 104
The domestication of the unicorn, III** 202
Domicile conjugal (*Non drammatizziamo... è solo questione di corna*), III* 100
I dominatori del mare (*The seas beneath*), I 244
Il dominatore di Chicago (*Party girl*), II 68
Domingo a tarde, III* 233
Dom na Trubnoj, I 406n
Dom no pustkowin, II 218
Dom Roberto, III* 233
Dom y korotom ja živu (*La casa dove abito*), II 210
Dona Flor e seus dois maridos (*Dona Flor e i suoi due mariti*), III* 470
Der Donanwalzer, III* 184
Don Camillo, II 126, 191
Don Camillo e l'onorevole Peppone, II 191
Don Chisciotte (1957-73), II 336, 338
Don Chisciotte (*Don Quichotte*) (1933), I 335; III** 286
Dondong de jiapi, III** 351
Dong Choon, III** 356
Dongfang hong, III** 329
Dong Furen, III** 345
Don Giovanni (1970), III* 68
Don Giovanni (1979), II 350
Don Giovanni e Faust (*Don Juan et Faust*), I 55, 57, 58
Don Giovanni e Lucrezia Borgia (*Don Juan*), I 221n
Don Giovanni in Sicilia, II 181; III* 54
Dong-shin-cho, III** 354
Don Juan (*Don Giovanni e Lucrezia Borgia*), I 221n
Don Juan et Faust (*Don Giovanni e Faust*), I 55, 57, 58
Don Kichot (*Le avventure di Don Chisciotte*), II 214
Don Kihot, II 301
La donna che inventò lo spogliarello (*Gypsy*), III** 47
La donna che visse due volte (*Vertigo*), II 55, 63, 64, 65; III** 188, 189
La donna che volevano linciare (*The woman they almost lynched*), II 39
Una donna chiamata moglie (*Zandy's bride*), III* 242; III** 111
Una donna con tanto amore (*La vraie nature de Bernadette*), III** 213
La donna del tenente francese (*The french lientenant's wife*), III 198
La donna dai due volti (*Le grand jeu*), I 71, 242
La donna del bandito (*They live by night*), II 18, 55, 72
La donna della spiaggia (*The woman on the beach*), I 109; II 54
La donna del miracolo (*The miracle woman*), I 250n
La donna del ritratto (*The woman in the window*), I 272; II 53, 61

Una donna di Parigi (*A woman of Paris*), I 184, 186, 187, 191, 201, 217, 261, 324, 337, 338
La donna di picche (*Queen of spades*), I 439n; II 142
La donna di sabbia (*Suna no onna*), III* 497
La donna di Saigon (*Mort en fraude*), III* 83
La donna divina (*The divine woman*), I 284
La donna è donna (*Une femme est une femme*), III* 91
Una donna e una canaglia (*La bonne année*), III* 125
La donna fantasma (*Phantom lady*), II 52
Donna Flor e i suoi due mariti (*Dona Flor e seus dois maridos*), III* 470
Una donna ha ucciso, II 190
La donna incontrata di notte (*Three hours*), I 219-220
Una donna libera, II 190
La donna mancina (*Die linkshändige Frau*), III* 161, 168
Una donna nel lago (*The lady in the lake*), II 54, 110
La donna pagana (*The godless girl*), I 165
Donna passionale (*Synd*), I 298-299
La donna proibita (*Back street*), I 238
La donna scimmia, III* 26
Una donna semplice (*Une histoire simple*), III* 126
Una donna sposata (*Une femme mariée*), II 131; III* 92
La donna sulla Luna (*Die Frau im Mond*), I 318
Una donna tutta sola (*An unmarried woman*), III** 61
Una donna... una moglie (*La femme de Jean*), III* 129
Una donna, una storia vera (*Marie: a true story*), III** 233
La donna venduta (*Hot blood*), II 72
Donne di lusso (*Gold diggers of 1935*), I 235n
Donne facili (*Les bonnes femmes*), III* 110
Donne in amore (*Women in love*), III* 201
Donne verso l'ignoto (*Westward the women*), II 40
Donne viennesi (*Merry-go-round*) (1922), I 204
Donne, v'insegno come si seduce un uomo (*Sex and the single girl*), II 97
Don't let it get you, III** 232
Don't look back, III* 348
Don't look now! (*A Venezia... un dicembre rosso shocking*), III* 209
Don Q, son of Zorro (*Don X, figlio di Zorro*), I 196
Don Quichotte (*Don Chisciotte*) (1933), I 335; III** 286
Don's party, III** 222
Don X, figlio di Zorro (*Don Q, son of Zorro*), I 196
Donzoko, II 261
Dood water, I 464
Dopo la prova (*Efter repetitionen*), II 322, 328
Doppelganger (*Doppia immagine nello spazio*), III** 25
Doppia immagine nello spazio (*Doppelganger*), III** 25
La doppia vita di Dan Craig (*Night must fall*), III* 198
Doppio gioco (*Criss cross*), II 53
Dopros, III** 306
El Dorado, II 35, 37
Doramundo, III* 473
Dorgoj cenoj, II 205
Il dormiglione (*Sleeper*), III** 71
Doro no kawa, III* 513
Dorotheas Rache (*La dolcissima Dorothea*), III* 172
Los dos mundos de Angelita, III** 206
Le dossier 51, III* 120, 124
Do svidanija, malciki!, II 211
Il dottor Cyclops (*Dr. Cyclops*), I 216
Il dottor Faust (*Dr. Faustus*), III* 206
Il dottor Jack (*Doctor Jack*), I 199
Il dottor Jekyll (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) (di Mamoulian), I 232
Il dottor Jekyll e Mister Hyde (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) (di Fleming), I 266

Il dottor Mabuse (*Doktor Mabuse, der Spieler*), I 314, 316; II 63
Il dottor Stranamore ovvero Come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba (*Doctor Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb*), II 112, 371, 373, 375; III** 55, 77, 127, 163
Il dottor Živago (*Doctor Zhivago*), II 77, 138; III* 200; III** 233
Le double amour, I 63
Double indemnity (*La fiamma del peccato*), I 271; II 53, 92
Double messieurs, III* 144
Double trouble, I 195
Douce (*Evasione*), I 111, 116
Douglas nella luna (*Reaching for the moon*), I 196
Douglas superstizioso (*When the clouds roll by*), I 196
Douro, faina fluvial, I 455; III* 234
Dov'è la libertà, II 161
Dove la terra scotta (*Man of the west*), II 46
Dove vai sono guai (*Who's minding the store*), II 96
Down by law (*Daunbailò*), III** 204
Down on the farm, I 168
Down the corner, III* 219
Dozivëm do ponedel'nika, III** 247
Dracula (*Dracula il vampiro*) (1958), II 143
Dracula (1979), III** 186
Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!! (*Blood for Dracula*), III** 138
Dracula il vampiro (*Dracula*), II 143
O dragão da maldade contra o santo guerreiro (*Antonio das Mortes*), III* 465, 474; III** 95
The dragnet (1928), I 209
Dragnet (*Mandato di cattura*) (1954), II 107
Il drago timido (*The reluctant dragon*), I 261
Drama iz starinnoj žisni, III** 251
Drame chez les fantoches, I 28
Le drame de Shanghaï (*Shanghai* o *Il dramma di Shanghai*), I 335
Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca, III* 55, 58
Le drapeau blanc d'Oxala, III* 111
Dravci, II 228
Dr. Creator. Specialista in miracoli (*Creator*), III** 112
Dr. Faustus (*Il dottor Faust*), III* 206
Dr. Phibes rises again (*Frustrazione*), III** 107
The draughtsman's contract (*I misteri dei giardini di Compton House*), III* 215
Dr. Cyclops (*Il dottor Cyclops*), I 216
Dread beat and blood, III* 452
Dream street, I 158
3 amerikanische Lp's, III* 162
Drei von der Tankstelle (*La sirenetta dell'autostrada*), I 351
Drenge, III* 256
Dressed to kill (*Vestito per uccidere*), III** 189
The dresser (*Servo di scena*), III** 106
Drevo želanija, III** 293
Drifters, I 431
Die dritte Generation (*La terza generazione*), III* 157
Der dritte Grand (*La smagliatura*), III* 172
Drive, he said (*Yellow 33*), III** 120
Drive-in 2000 (*Dead-end drive-in*), III** 230
Driver (*Driver, l'imprendibile*), III** 169
Driver dagg, faller regn (*Sangue ribelle*), I 299
Driver, l'imprendibile (*Driver*), III** 169
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*Il dottor Jekyll*) (1932), I 232
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (*Il dottor Jekyll e Mister Hyde*) (1941), I 266
Dr. No (*Agente 007 licenza di uccidere*), III* 196
Droga mlodych, I 452
Le droit à la parole, III* 367
Le droit à la vie, I 48
Drôle de drame (*Il caso del dottor Molyneaux*), I 93

La drôlesse, III* 140
Drug moj Kol'ka, II 211
Drum beat (Rullo di tamburi), II 44
Drumbeat, III* 451
Drums along the Mohawks (La più grande avventura), I 262, 273; II 35
La duchesse de Langeais (Il marchio sulla carne), I 66
Duck soup, I 240
Du coté de Robinson, III* 140
Due cuori in cielo (Cabin in the sky), I 271; II 100
Due donne in gara (Personal best), III** 152
Le due inglesi (Les deux anglaises at le continent), III* 102, 103
Duel, III** 81, 123, 166, 174, 175
Due lettere anonime, II 175, 178
Duel in the sun (Duello al sole), I 265; II 40, 41, 77
I duellanti (The duellist), III* 212; III** 171
Duelle, III* 109
The duellist (I duellanti), III* 212; III** 171
Duello a Berlino (The life and death of colonel Blimp), I 437; II 140
Duello al sole (Duel in the sun), I 265; II 40, 41, 77
Duello nel Pacifico (Hell in the Pacific), III** 115
Due marinai e una ragazza (Anchors aweigh), II 101, 103
2000: la fine dell'uomo (No blade of grass), III** 163
2002: la seconda Odissea (Silent running), III** 153, 167
2022: i sopravvissuti (Soylent green), III** 25, 163, 167
2001: Odissea nello spazio (2001: a space Odissey), II 373, 375, 376, 377, 378; III* 198; III** 164
I due mondi di Charly (Charly), III** 164
Le due orfanelle (Orphans of the storm), I 158
I due orfanelli, II 187
Due o tre cose che so di lei (Deux ou trois choses que je sais d'elle), III* 93, 94
Due per la strada (Two for the road), III** 53, 58
I due re (Der alte und der junge König), I 355, 356
Due settimane in un'altra città (Two weeks in another town), II 80
Due soldi di speranza, II 173, 174, 179
Le due sorelle (Sisters), III** 188
Due sotto il divano, III** 60
Le due strade (Raza), I 457; II 151; III* 229
Duet for one, III** 114
I due timidi (Les deux timides), I 84; III* 125
Due uomini e una dote (The fortune), III** 56
Due vite in gioco (Against all odds), III** 81
Due vite una svolta (The turning point), III** 150
I due volti della vendetta (One-eyed Jack), II 110
Duhallow home, III* 219
Du haut en bas, I 335, 336
Dujuan shan, III** 334
Dumbo, I 261
Der Dummkopf, I 320, 322
The dumping grounds, III* 382
Dune, III** 185
Dunungen, I 296
Duong ve que me, III** 358
Dupont-Lajoie, III* 143
Durante l'estate, III* 40
Du rififi chez les hommes (Rififi), II 29
Du sang, de la volupté et de la mort, III* 524
Du skal aere din hustru (L'angelo del focolare), I 276, 289, 290-291, 292
Düsnan, III** 415
Dust, III* 186
Dutchman (Intolleranza: il treno fantasma), III** 107
Duvidha, III** 383
Dva Fëdora, II 208; III** 262
Dvatcat'dnej bez vojny, III** 243, 284
Dvadcat' sest dnej iz jizni Dostoevskogo, III** 245
Dvorjanskoe gnezdo, III** 276
Dwaj ludzie z szafa, II 222
Dýmky, (Le pipe o Tre originali notti d'amore), III* 276
Dyn Amo, III* 540
Dynamite hands (vedi Movie movie), III** 54
Dyrigent, II 367, 369
Džambul, III** 311
Džentl'meny udaci, III** 257
Dzieje grzechu (Storia di un peccato), III* 131

È accaduto in Europa (Valahol Európában), II 225
E adesso, pover'uomo? (Little man, what now?), I 230
Eagle's wind (Io, grande cacciatore), III** 39
È arrivata la felicità (Mr. Deeds goes to town), I 249
Earthquake (Terremoto), III** 164
East of Eden (La valle dell'Eden), II 23, 76
Easy Rider (Easy Rider: libertà e paura), III* 160; III** 55, 75, 118, 120, 121, 136
Easy Rider: libertà e paura (Easy Rider), III* 160; III** 55, 75, 118, 120, 121, 136
Easy street (La strada della paura, o Charlot poliziotto), I 177
Eat, III* 530
Eating Raoul, III** 195
L'eau à la bouche (Le gattine), III* 111
Eaux d'artifice, III* 522
Ebon Lundin, III* 245
L'ebreo errante, II 175
Ecce Bombo, III* 77
Ecce Homo Homolka, III* 275
Ecco l'impero dei sensi (Ai no korida/ L'empire des sens), III* 130, 489, 500, 503, 506
Echo Park, III* 183
L'eclisse, II 354; III* 17
L'école buissonnière, II 124
Édes Anna, II 227
The edge, III** 139, 140
Edge of the city (Nel fango della periferia), II 106; III** 25
Edge of the world, I 433
Edipo re, III* 21
.... e di Shaul e dei sicari sulle vie di Damasco, III* 74
Edison, the man (Il romanzo di una vita), I 265
Edith et Marcel, III* 125
Ediths Tagebuch (Il diario di Edith), III* 173
Edoardo e Carolina (Edouard et Caroline), II 117, 118
Edouard et Caroline (Edoardo e Carolina), II 117, 118
L'educazione dei sentimenti (Sel'skaja učitel'nica), I 416; II 204; III** 276
L'éducation sentimentale (L'educazione sentimentale), II 134
L'educazione sentimentale (L'éducation sentimentale), II 134-135
Edward Munch, III* 203
The effect of gamma rays on man-in-the-moon-marigolds, III** 151
Effetto notte (La nuit americaine), III* 103
Les effets d'une valse lente, I 30
Effi Briest, III* 156
L'effrontée (La sfrontata), III* 121
Efter repetitionen (Dopo la prova), II 322, 328
Efunsetan aniwura iyalode Ibadan, III** 439
Eggs, II 292
Eggshells, III** 183
Egli passeggiava nella notte (He walked by night), II 55
Gli egoisti (Muerte de un ciclista), II 152; III* 220
Egri csillagok, I 449
Egy pikoló világos, II 226
Die Ehe der Maria Braun (Il matrimonio di Maria Braun), III* 155, 170
Ehe im Schatten, II 231
Eien no hito, II 265
Eifersucht (Gelosia) (1926), I 324
Eight iron men (Otto uomini di ferro), II 108
8 millions ways to die (8 milioni di modi per morire), III** 62
Eijanai'ka, III* 495
Ein breira, III** 418
In einem Jahr mit 13 Monden (Un anno con 13 lune), III* 157
Einmal ist keinmal, II 232
Eins og skepuan deyr, III* 258
Eisenstein's mexican film: Episodes for study, I 392

E Johnny prese il fucile (Johnny got his gun), III** 29
Ekdin pratidim, III** 381
Ekipaž (Atterraggio zero) III** 258
Ekvinockij, II 233
El, II 342
&. Là il cielo e la terra si univano, III* 539
E la nave va, II 334; III* 17
Eld ombord (Il vascello tragico), I 283
Eldorado (1921), I 56, 57, 61
Eldorado (1963), III** 418
Eldridge Cleaver, Black Panther, III* 385
Elecciones, III* 403
Electofrenia, III* 455
Electra Glide (Electra Glide in blue), III** 86
Electra Glide in blue (Electra Glide), III** 86
Electric dreams, III* 218
The electric horseman (Il cavaliere elettrico), III** 97
Elegja, III** 286
Eléna et les hommes (Eliana e gli uomini), II 128, 129
Elena, studentessa in chimica (Hélène), I 95
Die Elenden (I miserabili) (1958), II 232
Elephant boy (La danza degli elefanti), I 216
Un éléphant ça trompe énormement (Certi piccolissimi peccati), III* 122; III** 76
The elephant man, III** 183, 185
Êles não usam black-tie, III* 477
E le stelle stanno a guardare (The stars look down), I 436
Eliana e gli uomini (Eléna et les hommes), II 128, 129
Elija Isakovič i Margarita Prokof'evna, III** 288
Elippathayam, III** 384
Elisa o la vera vita (Élise ou la vraie vie), III* 137
Elisa, vida mia (Elisa, vita mia), III* 226
Elisa, vita mia (Elisa, vida mia), III* 226
Élise ou la vraie vie (Elisa o la vera vita), III* 137
Eliso, III** 292
Elmer Gantry (Il figlio di Giuda), II 31
El otro Cristobal, III* 437
Elsker hverandre o Die Gezeichneten, I 290
E l'uomo creò Satana (Intherit the wind), II 109
Elvira Madigan, III* 243
Emak Bakia, I 75
Em be Hanoi, III** 359
Emberek a havason (Maledizione), I 450-451
L'embouchure, III** 408
Emelie Högqvist, I 299
The emerald forest (La foresta di smeraldo), III** 115
E mi lasciò senza indirizzo (Sans laisser d'adresse), II 124
Emiliano Zapata, III* 428
Emilio Zola (The life of Emile Zola), I 271
Emil und die Detektive (La terribile armata), I 98, 348
Emitai, III** 423
Emperor of the North Pole (L'imperatore del Nord), II 70
Empire, III* 530
The empire strikes back (L'impero colpisce ancora), III** 173
La empresa perdona un momento de locura, III* 454
Empty suitcase, III** 200
Enamorada, II 283
È nata una stella (A star is born) (1937), I 250, 258, 262
È nata una stella (A star is born) (1954), II 80, 87; III** 150
L'enclos (Otto ore al buio), III* 137
Endise, III** 415
Endless love (Amore senza fine), III* 50
The end of the affair (La fine dell'avventura), II 28
Endstation Freiheit, III* 173
En el balcón vacío, III* 424
En este pueblo no hayladrones, III* 428
L'enfance nue, III* 127
Un enfant dans la foule, III* 144
L'enfant du carnaval (Il figlio del carnevale), I 372
Les enfants, III* 116
L'enfant sauvage (Ragazzo selvaggio), III* 102
Les enfants du Borinage, II 150
Les enfants du paradis (Amanti perduti), I 120
Les enfants du placard, III* 144
Les enfants du vent, III** 409
Les enfants terribles, II 135
L'enfer des anges (I figli della strada), I 114
The enforcer (La città è salva), II 38, 56, 67
Engel aus Eisen, III* 164
Engenhos, II 276
En haut des marches, III* 143
L'enigma, III* 79
L'enigma di Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle), III* 159
Enjo, II 268
Enoch Arden, I 154
En och en (Noi due una vita), III* 244
En passion (Passione), III* 359
En rade, I 94
En résidence surveillée, III** 425
Enrico IV, III* 28
Enrico V (Henry V), I 439, 440, 441; II 140; III* 206
Ensayo de un crimen (Estasi di un delitto), II 342
The entertainer (Gli sfasati), III* 193, 194
Enter the Dragon (I tre dell'operazione Drago), III** 343
En tierra de Sandino, III* 423, 447
Entità (The Entity), III** 186
The Entity (Entità), III** 186
Entotsu no mieru basho, II 251
Entr'acte, I 75, 76, 81, 213; III* 516
Entrée des artistes (Ragazze folli), I 95
Entre la mer et l'eau douce, III* 352; III** 212
Entre ponerlo y no ponerlo, III* 409
Entre tiniebas (L'indiscreto fascino del peccato), III* 232
Entre sabato y domingo, III* 456
Entre tu et vous, III* 353; III** 212
E nua ca simu a forza du mundu, III* 373
Epilogo, III* 231
Episode (Episodio), I 448
Episodio (Episode), I 448
È primavera, II 173
L'équipage (Gli eroi dell'aria), I 96
Equivoci di una notte di capodanno (Ironija sud'by ili s lëgkim paron), III** 256
Equus, III** 92
Era notte a Roma, III* 10
Eraserhead (Eraserhead, la mente che cancella), III** 185, 191
Eraserhead, la mente che cancella (Eraserhead), III** 185, 191
Eravamo tanto felici (Tender comrade), II 27
Ercole alla conquista di Atlantide, II 189, 191
L'eredità (Arven), III* 253
L'eredità Ferramonti, III* 49
Erendira, III* 479
È ricca, la sposo e l'ammazzo (A new leaf), III** 56
Erikas Leidenschaften, III* 168
Eringio, III* 537
The Ernie game, III** 215
Ernst Thälmann, II 231
L'eroe della strada, II 187
L'eroe della strada (Hard times), III** 169
Eroica, II 221
Gli eroi dell'aria (L'équipage), I 96
Gli eroi del Telemark (The heroes of Telemark), II 46; III** 22
Eroi in vendita (Heroes for sale), I 250n
Eroi senz'armi (Le père tranquille), I 119
Gli eroi sono stanchi (Les heros sont fatigués), II 121
Eros + gyakusatsu, III* 498
Erotikon (Seduzione) (1929), I 444
Erotikon (Verso la felicità) (1920), I 285, 338
Ero un agente FBI (The FBI story), II 34
The errand boy (Il mattatore di Hollywood), III** 67
L'errore di vivere (Charlie Bubbles), III* 197
L'éruption du Mont Pelé, I 26, 27
Es, III* 146

Esa pareja feliz, II 152; III* 221, 223
Escalation, III* 69
El escandalo, I 457
L'escapade (*Coppie infedeli*), III* 178
Escape from Alcatraz (*Fuga da Alcatraz*), III** 87
Escape from New York (*1997: fuga da New York*), III** 169, 181
Les escargots, II 305
Gli esclusi (*A child is waiting*), III** 101
L'escluso (*The quiet one*), III* 344
La escopeta nacional, III* 221, 229
Escuela Santa María de Iquique, III* 409
Esecuzione al braccio 3 (*Short eyes*), III** 83
È sempre bel tempo (*It's always fair weather*), II 76, 102
Es herrscht Ruhe im Land, III* 173
Esercizio di meditazione, III* 538
L'esilio, III** 400
È simpatico, ma gli romperei il muso (*César et Rosalie*), III* 126
Es ist kalt in Brandenburg - Hitler töten, III* 180
Eskimo, I 224
Esli choceš' byt' sčastlivym, III** 267
Esli dorog tebe tvoy dom, III** 242
Es mi hombre, I 457
L'esorcista (*The exorcist*), III* 62; III** 132, 179
L'esorcista II: l'eretico (*The exorcist II: the heretic*), III** 115
Espaldas mojadas, II 284
España, III* 381
Espejismo, III* 416
L'esperimento del dottor K. (*The fly*), III** 183
Es-pi' Azione, III* 538
Les espions (*Le spie*), II 119
El espiritu de la colmena, III* 227, 228
L'espoir, I 119
A esquina da ilusão, II 277
Essakkamat, III** 392
Essere, III* 350
Essere o non essere (*To be or not to be*), III** 62, 76
Essi vivranno (*Battle circus*), II 30
Estappan, III** 385
Estasi (*Extase*), I 444
Estasi di un delitto (*Ensayo de un crimen*), II 342
Un'estate d'amore (*Sommarlek*), II 325
Un'estate in quattro, III* 37
Estate violenta, III* 11, 48
Esther, III** 420
Na estrada na vida, III* 471
A estrangeira, III* 237
Estranho encontro, II 278
Es war eine rauschende Ballnacht (*Una inebriante notte di ballo*), I 357
L'età del ferro, III* 18
L'età della pace, III* 44
L'età di Cosimo de' Medici, III* 18
État de siège (*L'amerikano*), III* 142
Et Dieu créa la femme (*Piace a troppi*), III* 83
L'eterna illusione (*You can't take it with you*), I 250
L'eternel retour (*L'immortale leggenda*), I 114
Et la tendresse, bordel! (*Amarsi?... Che casino!*), III* 123
E. T. L'extraterrestre (*E. T. The extra-terrestrial*), III** 170, 175, 176
Etnocidio, III* 426
L'étoile de mer, I 75
L'étoile du Nord, III* 126
Etoile sans lumière, I 121
Eto mašinalos' tak..., II 209
Eto sladkoe slove «svoboda», III** 318
Une étrange affair, III* 126
L'étrange madame X (*Maternità proibita*), II 127
Un étrange voyage, III* 139
L'étrangleur, III* 143
E. T. The extra-terrestrial (*E. T. L'extraterrestre*), III** 175, 176
Ettore Fieramosca, I 133
... e tutti risero (*They all laughed*), III** 148
Eu + eu = eu, II 302
Eugenia Grandet, II 186
È una sporca faccenda, tenente Parker (*Mc Q*), III** 24
Europa '51, II 161, 162, 329
Europa di notte, II 175
Europa futurista, III* 539
The europeans, III** 109
Euskadi, III** 300
Eva (1948), II 149, 322
Eva (1962), II 349, 350
Eva contro Eva (*All about Eve*), II 89, 90
Evangeliemandes liv, I 277
Evangelina (*Evangeline*), I 218
Evangeline (*Evangelina*), I 218
Evasione (*Douce*), I 111, 116
L'evaso (*La veuve Couderc*), III* 126
E venne... il giorno delle oche (*Laughter house*), III* 217
E venne la notte (*Hurry Sundown*), III** 23
E venne un uomo, III* 40
Every day except Christmas, III* 192
Everything you always wanted to know about sex, but were afraid to ask (*Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso, ma non avete mai osato chiedere*), III** 71
Evil dead (*La casa*), III** 180
Evviva la libertà (*Mister freedom*), III* 384
Die ewige Maske (*La maschera eterna*), I 356
Excalibur, III** 116, 170
Executive action (*Azione esecutiva*), III** 81
L'exilé, III** 432
Exit, III* 252
Exodus, II 30, 60; III** 418
The exorcist (*L'esorcista*), III* 62; III** 179
The exorcist II: the heretic (*L'esorcista II: l'eretico*), III** 115
Exploding plastic inevitable, III* 545
The exploits of Elaine (*I misteri di New York*), I 147
Explorers, III** 185
L'expropiación, III* 406
Extase (*Estasi*), I 444
The exquisite sinner, I 209
Extérieur nuit, III* 121
El extraño caso del doctor Fausto, III* 225
El extraño viaje, III* 229
Extremities (*Oltre ogni limite*), III** 150
L'ex voto (*Le diable au coeur*), I 59
Eye of the cat (*Il terrore negli occhi del gatto*), III** 177
Eye of the devil (*Cerimonia per un delitto*), III** 177
Eyewitness (*Uno scomodo testimone*), III** 106

La fabbrica, III* 374
La fabbrica aperta, III* 372
Fabiola, II 175
Faccia a faccia, III* 64
Faccia d'angelo (*Baby Face Nelson*), II 68; III** 87
Faccia di spia, III* 38
Facciamo il tifo insieme (*Take me out to the ball game*), II 100
Una faccia piena di pugni (*Requiem for a heavyweight*), II 106
A face in the crowd (*Un volto nella folla*), II 23
Faces, III** 102
Fadern, III* 240
Fad' Jal, III** 425
Fádui odpolédne, III* 274
Fahrenheit 451, III* 99, 102
Fail safe (*A prova di errore*), II 112; III** 90, 163
Fait-divers, I 116
Faits divers, III* 358
I falchi della notte (*Nighthawks*), III** 156
The falcon and the snowman (*Il gioco del falco*), III** 105
A falecida, III* 462, 469
La falena (*Nocnj motyl*), I 446
Fallen, III* 203
Fallen angel (*Un angelo è caduto*), II 59
The fallen idol (*Idolo infranto*), II 138
The fallen sparrow (*Il passo del carnefice*), II 53
Der Fall Molander, I 336n
The fall of the house of the Usher (*I vivi e i morti*), III** 178
The fall of the roman empire (*La caduta dell'impero romano*), II 46; III* 222; III** 22

Falsche Bewegung (*Falso movimento*), III* 160
Die Fälschung (*L'inganno*), III* 150
Falso movimento (*Falsche Bewegung*), III* 160
Falstaff (*Campanadas de medianoche/Chimes at midnight*), II 336, 337, 338, 339
Fame (*Saranno famosi*), III** 107
La famiglia, III* 59
La famiglia Barrett (*The Barretts of Wimpole street*), I 243, 249
La famiglia Sullivan (*The Sullivans*), I 265
Family plot (*Complotto di famiglia*), II 63
La familia Orozco, III* 417
El familiar, III* 397
Familiaridades, III* 425
The family jewels (*I sette magnifici Jerry*), III** 67, 69
Family life, III* 204
I fanciulli del West (*Way out west*), I 240
Fandango, III** 176
Fando y Lis (*Il paese incantato*), III* 431
Faneflukt, III* 253
Fanfan la Tulipe, II 125
Fängelse, II 324
Fango, sudore e polvere da sparo (*The Culpepper Co.*), III** 37
Fango sulle stelle (*Wild river*), II 24
Der Fangschuss, III* 150
Fanny, I 94; II 104
Fanny by gaslight (*Il mio amore vivrà*), I 438
Fanny e Alexander (*Fanny och Alexander*), II 327, 328
Fanny och Alexander (*Fanny e Alexander*), II 327, 328
A fan's notes, III** 216
Fantasia (*Fantasy*), I 261; II 308
Fantasia sottomarina, I 137
Il fantasma della libertà (*La fantôme de la liberté*), II 345
Il fantasma dell'Opera (*The phantom, of the Opera*), I 273
Il fantasma del palcoscenico (*Phantom of the Paradise*), III** 188
Il fantasma e la signora Muir (*The ghost and mrs. Muir*), II 90
Il fantasma galante (*The ghost goes west*), I 81, 87
Fantasmagorie, I 28
Fantasmi (*Phantom*), III** 180
I fantasmi del cappellaio (*Les fantômes du chapelier*), III* 110
Fantasmi del mare, I 137
Un fantastico gioco (*Gra*), II 219
The fantastic voyage (*Viaggio allucinante*), III** 24
Fantasy (*Fantasia*), I 261; II 308
Fantômas (1913-1914), I 37n
Fantômas (*Fantomas*) (1931), I 449
Fantomas (*Fantômas*) (1931), I 449
Le fantôme de la liberté (*Il fantasma della libertà*), II 345
Le fantôme du Moulin Rouge, I 81, 82
Les fantômes du chapelier (*I fantasmi del cappellaio*), III* 110
Faraon (*Il faraone*), II 219
Il faraone (*Faraon*), II 219
Farávuv konec, III* 270, 278
The far country (*Terra lontana*), II 46
Farewell again (*Sei ore a terra*), I 359, 430
Farewell my lovely (*Marlowe il poliziotto privato*), III** 80
A farewell to arms (*Addio alle armi*), I 230
La farfalla sul mirino (*Koroshi no rakuin*), III* 487
Fari nella nebbia, I 135
Farlige Kys, III* 256
Farrebique, I 120; II 131; III* 344
Los farsantes, III* 223
Le Far West, III* 185
Fascino (*Cover girl*), I 272; II 101
Il fascino del delitto (*Série noire*), III** 121
Il fascino discreto della borghesia (*Le charme discret de la bourgeoisie*), II 345
Fase IV: distruzione terra (*Phase IV*), III** 165
Fata Morgana (1966), III* 224
Fata Morgana (1971), III* 158
Fat City (*Città amara*), II 58
Father Brown (*Uno strano detective*), II 141
Fatherland, III* 205
Fating reiwai, III** 337
Fatma 75, III** 404
Fatti di gente per bene, III* 50
La fattoria degli animali (*Animal farm*), II 306
Faut aller parmi l'monde pour savoir, III* 353
La faute d'orthographe, I 68
Faunovo příliš pozdní, III* 271
Faust (1926), I 324, 325, 327
Faustrecht der Freiheit (*Il diritto del piú forte*), III* 156
La faute d'orthographe, I 68
La favolosa storia di Pelle d'asino (*Peau d'âne*), III* 115
Il favoloso dottor Dolittle, III** 47
Les favoris de la lune (*I favoriti della luna*), III* 130; III** 269, 300
I favoriti della luna (*Les favoris de la lune*), III* 130; III** 269, 300
The FBI story (*Ero un agente FBI*), II 34
Fear and desire, II 370
The fearless vampire killers (*Per favore, non mordermi sul collo*), III** 117
Fear strikes out (*Prigioniero della paura*), III** 98
La febbre dell'oro (*The gold rush*), I 176, 179, 184, 188, 189n, 190
La febbre del sabato sera (*Saturday night fever*), III** 52
Febbre di vivere (*1953*), II 185
Febbre di vivere (*A bill of divorcement*) (1932), II 87
Il federale, III* 53
Fedora, II 94
Fëdor Šaljapin, III** 244
Feldback, III** 196
Los felices 60, III* 223
Félicité, III* 129
Felipe II y el Escurial, I 457
Felix, the cat (*Mio Mao*), I 251
Female trouble, III** 194
La femme au couteau, III** 426
La femme d'à côté (*La signora della porta accanto*), III* 104
La femme de Jean (*Una donna... una moglie*), III* 129
La femme de l'aviateur, III* 106
La femme de nulle part, I 46
Une femme disparait, I 74
Une femme douce (*Così bella, così dolce*), II 319
La femme en bleu, III* 124
Femme entre chien et loup, III* 187
Une femme est une femme (*La donna è donna*), III* 91
La femme fatale (*Femminilità*), III* 111-112
La femme flic, III* 143
La femme infidèle (*Stéphane, la moglie infedele*), III* 110
Une femme mariée (*Una donna sposata*), III* 92
La femme qui pleure, III* 140
Femmes femmes, III* 143
Femme-villa-voiture-argent, III** 431
Femmina contesa (*Take the high ground*), II 15
Femmina folle (*Leave her to heaven*), II 79
Femmine folli (*Foolish wives*), I 203-204
Femminilità (*La femme fatale*), III* 111-112
Feng, III** 335
Fengbao, III** 331
Fenggui lai de ren, III** 351
Fengjie, III** 346
Fengshuiling, III** 333
Fenomeni paranormali incontrollabili (*Firestarter*), III** 182
Ferdinando il duro (*Der starke Ferdinand*), III* 147; III** 416
Il feroce grigio (*Ljutyj*), III** 316
Il ferroviere, II 172
Festa d'amore e di morte (*The brave bulls*), II 26
Festa di laurea, III* 71
Fest der Schönheit (*Olimpia*), I 356
Fest der Völker (*Apoteosi di Olimpia*), I 356
Festival, III** 50
La fête à Henriette (*Henriette*), II 126
La fête espagnole, I 45, 59
Fêtes du centenaire, I 463
F for fake/Verités et mensonges, II 336, 337, 339, 340
La fille aux yeux gris, I 121
La feu follet (*Fuoco fatuo*), III* 112
Feu Mathias Pascal (*Il fu Mattia Pascal*), I 57, 58

La fiamma o *La fiamma dell'amore* (*Die Flamme*), I 217, 303, 306
La fiamma del peccato (*Double indemnity*), I 271; II 53, 92
Fiamme su Varsavia (*Ulica graniczna*), II 218
Fidaki ya Palestina, III** 400
Os fidalgos da casa Mourisca, I 454
La fidanzata di mio marito (*Our wife*), I 265
I fidanzati, III* 40
Fiddler on the roof (*Il violinista sul tetto*), III** 48
Fiebre amarilla, III* 400
La fiera delle illusioni (*Nightmare alley*), II 79
Fiesta e sangue (*Ride the pink horse*), II 54
Fièvre, I 45, 60, 94
La fièvre monte a El Pao (*L'isola che scotta*), II 342
Fifa e arena, II 187
55 days at Peking (*55 giorni a Pechino*), II 73, 77; III* 222
Figaro e la sua gran giornata, I 134
Fighting for our lives, III* 379
The fighting heart (*Battaglia di giganti*), I 244
Fighting mad, III** 192
La figlia del capitano, II 175
La figlia della torbiera (*Tösen fraan Stormyrtorpet*), I 278
La figlia del vento (*Die Julika*) 1936, I 449
Figlia del vento (*Jezebel*) (1938), I 236, 237
La figlia di Ryan (*Ryan's daughter*), II 138; III* 200
I figli della gloria (*Fixed bayonets*), II 71
I figli della strada (*L'enfer des anges*), I 114
I figli della violenza (*Los olvidados*), II 340; III* 20
I figli dello spazio (*The space children*), II 113
I figli di nessuno, II 190
Figli di un Dio minore (*Children of a lesser God*), III** 150
Figli e amanti (*Sons and lovers*), III* 209
Il figlio del carnevale (*L'enfant du carnaval*), I 372
Il figlio della furia (*Son of fury*), I 265
Il figlio del Texas (*The return of the texan*), II 49
Il figlio di Giuda (*Elmer Gantry*), II 31
Il figlio di Viso Pallido (*Son of Paleface*), II 99
Il figliol prodigo (*Der verlorene Sohn*), I 355
Figlio mio infinitamente caro, III* 33
Figures in a landscape (*Caccia sadica*), II 350
El filibusterismo, III** 366
La fille de l'eau, I 104
La fille du piusatier (*Patrizia*), I 112
La fille prodigue, III* 140
Film, I 199
Film about a woman who..., III** 199
Film and reality, I 438
Un film comme les autres, III* 370
Filmens, vidunderlige verden, III* 254
Film film film, II 302
Filming Othello, II 340
Il filo del rasoio (*The razor's edge*), II 79
Le fils d'Amar est mort, III* 185
Les fils de l'eau, III* 354
Filumena Marturano, II 186
Fimpen (*Fimpen, il goleador*), III* 243
Fimpen, il goleador (*Fimpen*), III* 243
The final countdown (*Countdown, dimensione zero*), III** 169
Finally got the news, III* 378
Finalmente arrivò l'amore (*At long last love*), III** 48, 147, 148
Finalmente domenica (*Vivement dimanche!*), III* 104, 120
Finalmente l'alba (*Wir Wunderkinder*), II 144
The final programme (*Alpha Omega, il principio della fine*), III** 107
Le finanze del granduca (*Die Finanzen des Grossherzogs*), I 325
Die Finanzen des Grossherzogs (*Le finanze del granduca*), I 325

Fin de fiesta, III* 392
Der Findling, III* 146
La fin du monde (*La fine del mondo*), I 53
La fine dell'avventura (*The end of the affair*), II 28
La fine del mondo (*La fin du monde*), I 53
La fine del mondo (*The world, the flesh and the devil*), II 112; III** 163
A fine madness (*Una splendida canaglia*), III** 58
A fine mess, III** 66
La finestra socchiusa (*The window*), II 55
La finestra sul cortile (*Rear window*), II 63, 64, 65; III** 188, 189
La finestra sul Luna Park, II 182
Fingers (*Rapsodia per un killer*), III** 83
Finian's rainbow (*Sulle ali dell'arcobaleno*), III** 47, 132, 133-134
Finis terrae, I 63; III* 344
Fino all'ultimo respiro (*À bout de souffle*), II 121; III* 88, 90, 92, 96, 358; III** 81, 202
Finyé, III** 429
Il fiore che non colsi (*The constant nymph*), I 266, 429
Il fiore delle Mille e una notte, III* 22
Fiore di carne (*Turks fruits*), III* 189
Il fiore di pietra (*Kamennyj cvetok*), I 415; II 198
Un fiore nel deserto (*Desert bloom*), III** 197
Firar, III** 416
Firatin cinleri, III** 417
The firefox (*Firefox, la volpe di fuoco*), III** 89
Firefox, la volpe di fuoco (*The firefox*), III** 89
The fireman (*Charlot pompiere*), I 176
Fire sale (*Quella pazza famiglia Fikus*), III** 57
Firestarter (*Fenomeni paranormali incontrollabili*), III** 182
Fires were started, I 436n
Fireworks, III* 522
First blood (*Rambo*), III** 155, 159
The first gentleman (*L'impossibile desiderio*), I 438
The first men in the moon, I 423
F.I.S.T., III** 157
Fitzcarraldo, III* 158, 159
Il fiume (*The river*), I 230; II 128
Il fiume dell'ira (*The river*), III** 150
Il fiume rosso (*Red River*), II 34, 37, 41; III** 147
Il fiume rosso della follia (*La tête de Normande St. Onge*), III** 218
Fire, II 112
Fire branded women (*Jovanka e le altre*), III** 26
Five days one summer (*Cinque giorni un'estate*), II 42
Five easy pieces (*Cinque pezzi facili*), III** 123, 125
Five fingers (*Operazione Cicero*), II 90
Fixed bayonets (*I figli della gloria*), II 71
The fixer (*L'uomo di Kiev*), III** 27
The Flame of New Orleans (*L'ammaliatrice*) (1941), I 88
Flaming creatures, III* 529
Die Flamme (*La fiamma* o *La fiamma dell'amore*), I 217, 303, 306
Flashdance, III* 212; III** 52
Flash Gordon, III** 172
Il flautista di Hamelin (*The Pied Piper*), III* 115
Il flauto magico, II 308
Flavia, la monaca mussulmana, III* 70
Flep (*Sergente Flep indiano ribelle*), III** 34
Flesh, III** 138
Flesh and blood (*L'amore e il sangue*), III* 189
Flesh and fantasy (*Il carnevale della vita*), I 103
Flesh and the devil (*La carne e il diavolo*), I 218
Flesh for Frankenstein (*Il mostro è in tavola, barone Frankenstein*) III** 138
Flesh of morning, III* 525
Les fleurs sauvages, III** 214

Un flic (*Notte sulla città*), II 136
Flickan och djävulen, I 298, 299
Flicka och hyacinter, II 149
Flickorna, III* 244
Flight to Berlin, III* 215
The flim flam flam (*Carta che vince, carta che perde*), III** 58
Flins 68-69, III* 367
The floorwalker (*Charlot caporeparto*), I 177
Flora Tristan, III* 170
À flor do mar, III* 238
Der Florentiner Hut (*Un matrimonio movimentato*), I 360
Flor silvestre (*Messico insanguinato*), I 475
Flosh, III** 419
Fluchtgefahr, III* 181
Flüchtlinge (*Fuggiaschi*), I 356
Fluchtversuch, III* 276
Flügel und Fesseln, III* 170
The fly (*La mosca*) (1986), III ** 183
The fly (*L'esperimento del dott. K.*, 1958), ...
The flying man, II 306
Flying Padre, II 370
Fobia (*Phobia*), III** 186
Fog (*The fog*), III** 181
The fog (*Fog*), III** 181
La folie des vaillants, I 60, 349
La folla (*The crowd*), I 226
Les folles années du twist, III** 409
Follia (*Rage in heaven*), I 264
Follia d'amore (*Fool for love*), III** 130
Follie di Broadway (*Broadway melody of 1938*), I 235
Le follie di Topolino (*Mickey's follies*), I 254
Follie di Broadway (*Broadway melody of 1936*), I 235
Follie di Ziegfeld (*Z. follies*), II 101
Le folli notti del dottor Jerryll (*The nutty professor*), III** 67, 68
Foma Gordeev, II 205
Fome de amor, III* 471
Le found de l'air est rouge, III* 116, 386
La fontana della vergine (*Jungfrukällan*), II 325, 326
La fonte meravigliosa (*The fountainhead*), II 33, 41
Fool for love (*Follia d'amore*), III** 130
Foolish wives (*Femmine folli*), I 203-204
Footlight parade (*Viva le donne*), I 234
Footlose, III** 52
För att inte tala om alla dessa Kvinnor (*A proposito di tutte queste signore*), II 326
For better or worse (*La corsa al piacere*), I 165
Forbidden (*Proibito*), I 250n
Forbidden fruit (*Frutto proibito*), I 165
Forbidden paradise (*La zarina*), I 217
Forbidden planet (*Il pianeta proibito*), II 113
Forbydelseus element, III* 257
Force or evil (*Le forze del male*), II 26, 67; III** 29
A foreign affair (*Scandalo internazionale*), II 92
The foreigner, III** 201, 202
La foresta che vive (*Bij de beesten af*), III* 188
La foresta di smeraldo (*The emerald forest*), III** 115
La foresta silenziosa (*Cross Creek*), III** 27
Forfaiture (*L'insidia dorata*), I 59
Forfølgensen (*Caccia alla strega*), III* 253
For me and my gal, II 100
La fórmula secreta, III* 425
Formyndere, III* 254
Il fornaretto di Venezia, III* 64
Den første kreds, II 222
Fort Apache (*Il massacro di Fort Apache*), II 35
La fortezza nascosta (*Kakushi toride no san akumin*), II 260
Fortini Cani/Die Hunde von Sinai, III* 151
Fort Saganne, III * 121
Fortunale sulla scogliera (*Cape Forlorn Menschen im Käfig*), I 337, 425
The fortune (*Due uomini e una dote*), III** 56
Fortune and men's eyes (*In disgrazia alla fortuna e agli occhi degli uomini*), III** 217
The fortune cookie (*Non per soldi ma per denaro*), II 92, 93
Forty deuce, III** 138
48 hours (*48 ore*), III** 168
49th parallel (*Gli invasori*), I 437
Forty thousand horsemen, III** 221
42nd Street (*42ª strada*), I 234
For whom the bell tolls (*Per chi suona la campana*), I 266, 273
Forza bruta (*Brute force*), II 18, 28, 29
La forza dei sentimenti (*Die Macht der Gefühle*), III* 148
La forza invisibile (*The power*), II 112; III** 163
Forza Italia!, III* 69
I forzati della gloria (*The story of G.I. Joe*), II 14, 33
Le forze del male (*Force of evil*), II 26, 67; III** 29
Fotel, II 300
Le fou, III* 176
The fountain, I 247
The fountainhead (*La fonte meravigliosa*), II 33, 41
Four devils (*I quattro diavoli*), I 325
Four friends (*Gli amici di Georgia*), III** 95, 106, 151
The four horsemen of the Apocalypse (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*) (1921), I 219
The four horsemen of the Apocalypse (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*) (1962), II 80
The four hundred millions, I 464n
Four in the morning (*Alle quattro del mattino, due uomini e due donne*), III* 207
Four sons (*L'ultima gioia*), I 244
Four stars, III* 534
Foxes, III* 212
Fox-trot, III* 429
Fra' Diavolo (*The devil's brother*), I 240
Fragilità, sei femmina! (*The affairs of Anathol*), I 165
Fragment of fear (*Frammenti di paura*), III** 123
Fragole e sangue (*The strawberry statement*), III** 121
Fra le tue braccia (*Cluny Brown*), II 83
Frammande hamn, II 149
Frammenti di paura (*Fragment of fear*), III** 123
Frammenti sull'autunno caldo, III* 373
Français si vous saviez, III* 141, 383
Frances, III** 227
Francesco d'Assisi, III* 47
Francesco giullare di Dio, II 161, 171; III* 21
France, Societé Anonyme, III* 121
France tour detour deux enfants, III* 96
Francis (*Francis, il mulo parlante*), II 98
Francisca, III* 235
Francis, il mulo parlante (*Francis*), II 98
Frank Costello, faccia d'angelo (*Le samurai*), II 136
Frankenstein, I 235; III** 146
Frankenstein junior (*Young Frankenstein*), III** 75
Fränskild, II 149
Franz, III* 185
Frate Ambrogio (*In God we trust*), III** 76
I fratelli Dinamite, II 307
I fratelli Karamazov (*Brat'ja Karamazovy*), III** 245
I fratelli Kelly (*Ned Kelly*), III** 226
Fratelli messicani (*Naked down*), II 48
Fratelli nella notte (*Uncommon valor*), III** 156
Il fratellino (*The kid brother*), I 200
Fratello di un altro pianeta (*The brother from another planet*), III** 197
Il fratello più furbo di Sherlock Holmes (*The adventures of Sherlock Holmes' smarter brother*), III** 76
Fratello Sole, sorella Luna, III* 50
Frauen sind doch bessere Diplomaten, I 364
Die Frau im Mond (*La donna sulla Luna*), I 318

Fräulein Else, I 341
Eine Frau mit Verantwortung, III* 168
La fredda alba del commissario Joss (*Le pacha*), III* 119
Fred il ribelle (*Western Union*), I 273
Freedom road, III* 275
Free radicals, II 295
French Can-Can, II 128, 129
The french connection (*Il braccio violento della legge*), III** 28, 85
French dressing, III* 201
The french lientenant's wife (*La donna del tenente francese*), III* 198
La frenesia del cinema (*Movie crazy*), I 201
Frenesia del delitto (*Compulsion*), II 48
Frenesia del piacere (*The pumpkin eater*), III** 105
Frenzy, II 63
Les frères Bouquinquant, II 124
Les frères corses, I 67
The freshman (*Viva lo sport!*), I 199
Freud (*Passioni segrete*), II 57
Die freudlose Gasse (*L'ammaliatrice* o *La via senza gioia*) (1925), I 332-333
Fria mamiskar i «portugisiska» Guinea, III* 381
Frida: naturaleza viva, III* 427, 433
Friday the 13th (*Venerdì 13*), III** 181
Fridericus Rex (*Il grande re*) (1923), I 306
Friedrich Schiller (*I masnadieri*), I 360
Friendly persuasion (*La legge del Signore*), II 17
The friends of Eddie Coyle (*Gli amici di Eddie Coyle*), III** 83, 106
Friheteus murar, III* 244
The fringe dwellers, III** 231
The frisco Kid (*Scusi, dov'è il west?*), II 70; III** 39
Fritz il gatto (*Fritz the cat*), II 293
Fritz the cat (*Fritz il gatto*), II 293
Fröken Julie (*La notte del piacere*), II 148
From hell to Texas (*L'uomo che non voleva uccidere*), II 47
From here to eternity (*Da qui all'eternità*), II 15, 16, 42
Fromont junior, Riesler senior, I 308
From Russia with love (*A 007, dalla Russia con amore*), III* 196
From this day forward (*Tutte le spose sono belle*), II 27
The front (*Il prestanome*), II 21; III** 26
Fronte del porto (*On the waterfront*), II 23, 109
Frontiera (*The border*), III* 434; III** 38
Frontline, III** 441
Front page (1931), I 235, 262; II 91
Front page (*Prima pagina*) (1975), II 91, 92
Fun Inger til Ostrat, III* 252
Les fruits de la passion, III* 506
La frustata (*The backlash*), II 47
Frustrazione (*Dr. Phibes rises again*), III** 107
Frutto proibito (*Forbidden fruit*), I 165
I fucili (*Os fuzis*), III* 459, 477, 478
I fucili degli alberi (*Guns of the trees*), III* 517
Fuefukigawa, II 264
Fuera de aquí, III* 420
Las fuerzas vivas, III* 425
Fufu, II 252
La fuga (*Dark passage*), II 54
Fuga da Alcatraz (*Escape from Alcatraz*), III** 87
La fuga di Logan (*Logan's run*), III** 168
Fuga di mezzanotte (*Midnight express*), III* 212; III** 107, 161
Fuggiaschi (*Flüchtlinge*), I 356
Il fuggiasco (*Odd man out*), II 139
The fugitive (*La croce di fuoco*), II 33
The fugitive kind (*Pelle di serpente*), III** 90
Fukushu suru wa ware ni ari, III* 494
Full circle (*Demonio dalla faccia d'angelo*), III** 180
Full metal jacket, III** 161
Full of life (*Piena di vita*), II 97

Il fu Mattia Pascal (*Feu Mathias Pascal*), I 57, 58
Il fu Mattia Pascal (*L'homme de nulle part*), I 92, 372
Fumée noire, I 45
Fumo di Londra, III* 54
Fumm xin, III** 340
Funeral in Berlin (*Funerale a Berlino*), III* 201
Funerale a Berlino (*Funeral in Berlin*), III* 201
The funhouse (*Il tunnel dell'orrore*), III** 184
Funny face (*Cenerentola a Parigi*), II 102
Funny girl, II 104; III** 22, 47
I fuochi di San Giovanni (*Johannisfeuer*), I 360
Fuochi nella pianura (*Nobi*), II 267
Il fuoco, I 130
Fuoco!, III* 43
Fuoco di paglia (*Strohfeuer*), III* 150
Fuoco fatuo (*Le feu follet*), III* 112
Fuori dal giorno, III* 80
Il fuorilegge (*This gun for hire*), II 52
I fuorilegge del matrimonio, III* 31
Fuori orario (*After hours*), III** 144
Furia (*Fury*) (1936), I 272, 319; II 61
Furia bianca (*The naked jungle*), II 112
La furia del peccato (*Kvinna utan ansikte*), I 298; II 149, 322
Furia selvaggia (*The left-handed gun*), III** 33, 93
La furia umana (*White heat*), II 38, 56, 66
Furore (*The grapes of wrath*), I 262; II 33; III** 198
Il furore della Cina colpisce ancora (*Tangshan daxiong*), III** 343
Furtivos, III* 229
Furtuna, II 234
Fury (*Furia*) (1936), I 272, 319; II 61
Fury (*The fury*) (1978), III** 180, 189
The fury (*Fury*) (1978), III** 180, 189
Furyo, III* 503
Furyô shônen, III* 492
Fuses, III* 545
Les fusils de la liberté, III** 406
Fushi, III** 327
Futurismo (*L'inhumaine*), I 57
Il futuro è donna, III* 28
Fuzi qing, III** 347
Os fuzis (*I fucili*), III* 459, 477, 478
F/X. Effetto mortale (*F/X*), III** 86
F/X (*F/X. Effetto mortale*), III** 86

La gabbia, III* 50
Il gabbiano (1977), III* 28, 73
Il gabinetto del dottor Caligari (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), I 58, 99, 303, 307, 308-313, 320, 324, 325, 326, 330, 428
Gabriela, III* 470
Gabriele Dambrone (*Rivelazione*), I 358
Gado bravo, I 455
La gaia scienza (*Le gai savoir*), III* 95, 370
Gaijin, caminhos da libertade, III* 473
Le gai savoir (*La gaia scienza*), III* 95, 370
Les gaîtés de l'escadron (*Lo squadrone si diverte*), I 96
Gaki zoshi, III* 511
Galathea, II 345
Galaxie, II 295
Galaxie (1966), III* 523
Galicia y Compostela, I 457
Galileo, III* 47
Gallina Yogelbirdae, II 298
Gallipoli (*Gli anni spezzati*), III** 223
El gallito de papel, II 309
Gal young un, III** 195
Gamal, o delirio do sexo, III* 468
The gambler (*40.000 dollari per non morire*), III* 198; III** 83, 106
The gamekeeper, III* 204
Gamin, III* 418
Gamlet (*Amleto*) (1964), II 214
Gamperaliya, III** 386
Gan, II 259
Ganarás el pan, III* 416
Gandhi, III* 207, 211
Gang (*Thieves like us*), III** 82, 127

La gang (*The racket*), II 56, 67
Ganga bruta, I 474n; II 275
Ganga Zumba, III* 458, 471
Der Gang in die Nacht, I 325
Gangster cerca moglie (*The girl can't help it*), II 96
I gangsters (*The killers*), II 53
Gangster story (*Bonnie and Clyde*), III** 80, 82, 93, 119
Ganito kami noon, paano kayo ngaynon?, III** 368
Garaž, III** 256
Garbo talks, III** 92
La garce, III* 129
Garçon, III* 126
Le garçon sauvage (*Il ragazzo selvaggio*), II 123
La garçonnière, II 169
Un garçon plein d'avenir, II 295
Gardé à vue (*Guardato a vista*), III* 121
La gardenia blu (*The blue gardenia*), II 62
The garden of Allah (*Il giardino di Allah*), I 258
Gardens of stone (*Giardini di pietra*), III** 133, 161
Les gardiens de phare, I 91
Gare du Nord, vedi *Paris vu par...*
Garm hava, III** 385
Garo, III** 400
Il garofano rosso, III* 73
Garôta de Ipanema, III* 462
Garrincha, alegria do povo, III* 460
Gashan xia de huahuan, III** 336
Gaslight (1940), I 439n
Gaslight (*Angoscia*) (1944), I 265, 439n; II 53
Ga-s-s, III** 168
Gates to Paradise, II 366
Gatmaul, III** 355
La gatta giapponese (*Chijin no ai*), III* 490
Le gattine (*L'eau à la bouche*), III* 111
Il gatto, il topo, la paura e l'amore (*Le chat et la souris*), III* 125
Gattopardo, II 166; III* 15; III** 370
Il gatto selvaggio, III* 69
Il gaucho (*The gaucho*), I 197
The gaucho (*Il gaucho*), I 197
Les Gauloises bleu, III* 138
The gauntlet (*L'uomo nel mirino*), III** 86
The gay desperado (*Notti messicane*), I 232
La gazza ladra, II 308
Gazzosa alla menta (*Diabolo menthe*), III* 130
Gdy spadaja z nieba anioly, II 222
Gegé Bellavista, III* 61
Geheimnisse einer Seele (*I misteri di un'anima*), I 333-334
Gehenu lamai, III** 386
Gehetzte Menschen (*L'uomo nero*), I 428
Die Geier-Wally (*Wally dell'avvoltoio*), I 358
Gelegenheitsarbeit einer Sklavin (*Lavori occasionali di una schiava*), III* 147
Gelosia (1943), I 135
Gelosia (*Eifersucht*) (1926), I 324
Gembaku no ko, II 267
The General (*Come vinsi la guerra*), I 198
Il generale del diavolo (*Des Teufels General*), II 144
Il generale Della Rovere, III* 7, 10
Generazione Protheus (*Demon seed*), III** 166
Genesis, III** 381
Geneviève (1922), I 64
Geneviève (*La rivale di mia moglie*) (1953), II 141
Gengis Khan, III** 365
Genius, III* 267
Il genio della rapina (*Dollars*), II 32; III** 83
Genji monogatari, II 244
Gennin hokokusho, III* 507
Le genou de Claire, III* 105
Les gens du voyage (*Nomadi*), I 69, 73
Gens qui passent, I 465
Gente allegra (*Tortilla flat*), I 266
Gente comune (*Ordinary people*) (1980), III** 149
Gente del Po, II 352
Gente de Moscu, III* 441
La gente mormora (*People will talk*), II 90
Gentleman Jim (*Il sentiero della gloria*), II 38
Gentlemen prefer blondes, I 220
Gentlemen prefer blondes (*Gli uomini preferiscono le bionde*), II 88
Gentlemen's agreement (*Barriera invisibile*), II 22
Genuine, I 313, 316
Germania anno zero, II 160, 161
Germania in autunno (*Deutschland im Herbst*), III* 148, 157
Germania, pallida madre (*Deutschland bleiche Mutter*), III* 170
Geroi Šipki, II 204
Gertie, the dinosaur, I 251
Gertrud, II 314, 315
Gervaise, II 123
Gesher tsar me'od, III** 419
Geschichts unterricht, III* 151
Gestos e fragmentos, III* 238
Gesù di Nazareth, III* 50
Getaway! (*The getaway*), III** 43, 85
The getaway (*Getaway!*), III** 43, 85
Get crazy, III** 50
Der geteilte Himmel, II 232
The getting of the altitude, III** 440
The getting of wisdom, III** 222
Getting straight (*L'impossibilità di essere normale*), III** 62, 121
Ghare Baire, III** 379
Ghatashradda, III** 384
The ghost and Mrs. Muir (*Il fantasma e la signora Muir*), II 90
Ghostbusters, III** 159, 170
The ghost goes west (*Il fantasma galante*), I 81, 87
La giacca verde, III* 73
Giacomo l'idealista, I 135
Giant (*Il gigante*), II 43
Giardini di pietra (*Gardens of stone*), III** 133, 161
Il giardino della felicità (*The blue bird*), II 88
Il giardino della violenza (*The young savages*), III** 27
Il giardino delle delizie, III* 71
Il giardino delle illusioni (*De illusionist*), III* 190
Il giardino di Allah (*The garden of Allah*), I 258
La gifle (*Lo schiaffo*), III* 123
La gifle et la caresse, III** 433
Gift, III* 255
Giftas, II 149
Il gigante (*Giant*), II 43
I giganti uccidono (*Patterns*), II 106
Gigi, II 101
Giglio infranto (*Broken blossoms*), I 56, 155, 156, 157
Il giglio insanguinato (*Maria Chapdelaine*), I 101
Il giglio nelle tenebre (*Die Liebe der Jeanne Ney*), I 334
Gilda, II 11, 54
Gilsoddeum, III** 357
Gimme Shelter, III* 349; III** 50
Gina, III** 214
Ginger e Fred, II 334, 335; III* 16
Ginza gesho, II 252
Ginza no onna, II 266
Giocare d'azzardo, III* 80
Il giocattolo, III* 37
Giochi di fuoco (*Le jeu avec le feu*), III* 117
Giochi di notte (*Nattlek*), III* 244
Giochi proibiti (*Jeux interdits*), II 122
Giochi sulla pelle (*Mustaa valkoisella*), III* 240, 246
Il gioco dei potenti (*Rollover*), III** 101
Il gioco del falco (*The falcon and the snowman*), III** 105
Il gioco della mela (*Hra o jabeko*), III* 271
Il gioco del pigiama (*The pajama game*), II 102, 105
Gioco di massacro (*Jeu de massacre*), III* 138
Un gioco estremamente pericoloso (*Hustle*), III** 85
La gioia della vita (*Riding high*), II 83
I gioielli di Madame de... (*Madame de...*), II 132
Gion shimai, I 471n
Giordano Bruno, III* 36
La giornata balorda, III* 12, 49
Una giornata di vacanza (*A day's pleasure*), I 182
Una giornata di Ivan Denisovič, III* 252

Una giornata particolare, III* 58
I giorni contati, III* 12, 38
Giorni d'amore, II 169
I giorni del cielo (*Days of heaven*), III** 82
I giorni del vino e delle rose (*Days of wine and roses*), II 106; III** 65
Giorni di gloria, II 165
Giorni perduti (*The lost week-end*), I 271
Un giorno alle corse (*A day at the races*), I 241
Un giorno a New York (*On the town*), II 102
Un giorno da leoni, III* 11
Il giorno degli zombi (*Day of the dead*), III** 179
Il giorno dei lunghi coltelli (*The hunting party*), III** 37
Il giorno della civetta, III* 66
Il giorno della locusta (*The day of the locust*), III** 105, 145
Giorno di festa (*Jour de fête*), II 133
Giorno di paga (*Pay day*), I 184
Un giorno... di prima mattina (*Star!*), II 104; III** 23, 47
Il giorno dopo la fine del mondo (*Panic in year zero*), II 112; III** 163
Il giorno e l'ora (*Le jour et l'heure*), II 123
Giorno maledetto (*Bad day at Little Rock*), II 47, 76
Un giorno nella vita, II 175, 178
Il giorno più lungo (*The longest day*), II 105; III** 124
Il giorno prima, III* 37
La giovane guardia (*Molodaja gvardia*), II 197
I giovani arrabbiati (*Look back in anger*), III* 193-194
I giovani leoni (*The young lions*), II 16
Giovani mariti, III* 49
Giovanna, III* 11
Giovanna d'Arco (*Joan the woman*), I 165
Gioventù, amore e rabbia (*The loneliness of the long-distance runner*), III* 194, 195
Gioventù bruciata (*Rebel without a cause*), II 72, 109; III** 52, 98, 120
Gioventù traviata (*Les inconnus dans la maison*), I 115
La giovinezza di Chopin (*Mlodosc Chopina*), II 218
The gipsy and the gentleman (*La zingara rossa*), II 348
The girl can't help it (*Gangster cerca moglie*), II 96
Girlfriends, III** 63, 193
The girl I loved, I 195
A girl in every port (*Capitan Barbablù*), I 232
The girl in the news, I 436
The girl in the red velvet swing (*L'altalena di velluto rosso*), II 48
A girl must live, I 436
Le girls (*Les girls*), II 87, 104
The girl with green eyes (*La ragazza dagli occhi verdi*), III* 208
Giro City, III* 217
Il giro del mondo in 80 giorni (*Around the world in 80 days*), II 76
Girón, III* 445
Gishiki (*La cerimonia*), III* 500, 502
Gitanes, I 66
Una gita scolastica, III* 71
Gitirama, III* 473
Giudice d'assalto (*Le juge Fayard dit «Le Sheriff»*), III* 120, 143
Il giudice e l'assassino (*Le juge et l'assassin*), III* 120, 134, 135, 136
Il giudizio universale, II 164
Giù la testa, III* 63
Giulia (*Julia*), II 42
Giulia in ottobre, III* 79
Giulietta degli Spiriti, II 329, 331, 332
Giulietta e Romanoff (*Romanoff and Juliet*), III* 206
Giulietta e Romeo (*Romeo and Juliet*) (1936), I 243
Giulietta e Romeo (1954), II 174
Giulietta, Romeo e le tenebre (*Romeo, Julie a tma*), II 228
Giulio Cesare (*Julius Caesar*), II 91
Giungla d'asfalto (*The asphalt jungle*), II 52, 56, 58, 67

La giungla dei temerari (*Tennessee's partner*), II 39
Giungla di cemento (*The criminal*), II 348; III* 196
Il giuramento (*Kljatva*), II 195, 196
Il giuramento dei Sioux (*The savage*), II 44
Giuseppe Verdi, II 190
La giustizia del mare (*L'homme du large*), I 57, 61, 274
Giustizia è fatta (*Justice est faite*), II 124
Il giustiziere della notte (*Death wish*), III* 66; III** 85
I giustizieri del West (*Posse*), II 110; III** 37
Give a girl a break (*Tre ragazze di Broadway*), II 102
Give us this day (*Cristo fra i muratori*), II 19, 28
Giv God en chance om sondagen, III* 256
Gläd dig i din ungdom, I 299
Gladiatörerna, III* 203
Die gläserne Zelle (*L'alibi di cristallo*), III* 173
The glass key (*La chiave di vetro*), II 52
The glass menagerie, III** 151
Glenn and Randa, III** 164
Glissement progressifs du plaisir (*Spostamenti progressivi del piacere*), III* 117
Glomdalsbruden, I 291
Gloria (*Gloria. Una notte d'estate*), III** 102, 103
Gloria. Una notte d'estate (*Gloria*), III** 102, 103
Glut, III* 182
G-men, III** 201
Gnezdo na vetru, III** 317
The go-between (*Messaggero d'amore*), II 350; III* 210
The goddess (*La divina*), II 107
The Godfather (*Il padrino*), III** 18, 73, 79, 82, 132, 134, 136, 149, 173
The Godfather part II (*Il padrino parte seconda*), III** 82, 132, 134
The god king, III** 386
The godless girl (*La donna pagana*), I 165
Gods must be crazy (*Ma che siamo tutti matti?*), III** 440
Godspell, III** 48
Godziny Nadiei, II 218
Gogatsu no sora-sato no kayoi michi, III* 508
The go getter (*Il nemico dell'impossibile*), I 235n
Goha, III** 403
Goijra, III* 483
Goin' down the road, III** 216
Going down, III** 228
Going in style (*Vivere alla grande*), III** 63
Going my way (*La mia vita*), II 34
Going' south (*Verso il sud*), III** 39
Gold diggers of 1933 (*La danza delle luci*) I 234
Gold diggers of 1935 (*Donne di lusso*), I 235n
The golden claw, I 161
Golden Eighties, III* 186
Die goldene Stadt (*La città d'oro*), I 364
The gold rush (*La febbre dell'oro*), I 176, 179, 184, 188, 189n, 190
Der Golem (1914), I 309
Le Golem, I 101, 309
Golgota (*Golgotha*), I 101
Golgotha (*Golgota*), I 101
Los golfos, III* 222, 223, 225
Goluboj ekspress, I 404n
Golubye gory, III** 295
Gone with the wind (*Via col vento*), I 258, 265; II 10, 40; III** 154
Good-bye, III* 506
Goodbye amore mio (*The goodbye girl*), III** 60
Goodbye, Charlie (*Ciao, Charlie*), II 80
The goodbye girl (*Goodbye amore mio*), III** 60
Good-bye, mister Chips (*Addio, mister Chips*) (1939), I 266
Good-bye mr. Chips (*Addio, mister Chips*) (1969), III** 47
Goodbye pork pie, III** 233
The good earth (*La buona terra*), I 249
The good fight, III** 205
Good morning, Babylonia, III** 14
Good news, II 103

Good Sam (*Il buon samaritano*), II 34
Goopi gyne Bagha byne, III** 377
The goosewoman (*L'uomo dal mantello bianco*), I 218
Gordon's war, III** 158
Gordos e magros, III* 473
Gori, gori, moja zvezda, III** 237, 257
Gor'kaja jagoda, III** 314
Gor'kie zerna, III** 309
Gorodok Anara, III** 303
Gösta Berlings saga (*La leggenda di Gösta Berling* o *I cavalieri di Ekebù*), I 286-287
Gothic, III* 202
Goto, l'île d'amour (*Goto, l'isola dell'amore*), II 299; III* 132
Goto, l'isola dell'amore (*Goto, l'île d'amour*), II 299; III* 132
Gott mit uns, III* 36
Goupi-Mains-Rouge (*La casa degli incubi*), I 116
La goutte de sang, I 63
Go west (*I cowboy del deserto*), I 260
Go west (*Io e la vacca*), I 198
Goya, II 232
Goyescas, I 457
Gozenchu no jikanwari, III* 493
Gra (*Un fantastico gioco*), II 219
Gracias a la vida, III* 413
The graduate (*Il laureato*), II 105; III** 55, 62, 118
Der Graf von Carabas, I 345
Der Graf von Charolais, I 323
Gran bollito, III* 50
Un grand amour de Beethoven (*Un grande amor di Beethoven*), I 54
La grande abbuffata, III* 26, 27
Il grande agguato (*Der Rebell*), I 355
Il grande amore (*The old maid*), I 266
Un grande amore di Beethoven (*Un grand amour de Beethoven*), I 54
La grande battaglia (vedi *Ozvoboždenie*), III** 241
Il grande caldo (*The big heat*), II 56, 61, 62, 66
Il grande campione (*The champion*) (1949), II 108
A grande cidade, III* 462
Il grande cielo (*The big sky*), II 34-35, 37, 44
Il grande coltello (*The big knife*), II 15, 69
La grande corsa (*The great race*), III** 65
La grande famille, I 39
Il grande freddo (*The big chill*), III** 95
La grande fuga (*The great escape*), III** 23
Il grande Gatsby (*The great Gatsby*), III* 197; III** 105, 131
La grande guerra, III* 7, 53, 57
La grande illusion (*La grande illusione*), I 107, 108, 109, 110, 208
La grande illusione (*La grande illusion*), I 107, 108, 109, 110, 208
Il grande imbroglio (*Big trouble*), III** 103
La grande menzogna (*The great lie*), I 266
O grande momento, II 278
Il grande paese (*The big country*), II 17
La grande parata (*The big parade*), I 225, 226
La grande paura (*Toro!*), II 285
Il grande peccato (*Sanctuary*), III* 197
La grande peccatrice (*La baie des anges*), III* 115
La grande pioggia (*The rains came*), I 218
Il grande re (*Fridericus Rex*) (1923), I 306
Il grande re (*Der grosse König*) (1941), I 362
Le grand escroc (*Il profeta falsario*), III* 91
Il grande sentiero (*The big trail*) (1930), I 220n
Il grande sentiero (*Cheyenne autumn*) (1964), II 34
Les grandes manoeuvres (*Le grandi manovre*), II 126
Il grande sonno (*The big sleep*), II 51, 54
La grande strada azzurra, III* 36
La grande truffa del rock'n'roll (*The great rock'n' roll swindle*), III* 218
Il grande uno rosso (*The big red one*), II 71, 72

Grandeur nature (*Lifesize*), III* 221
La grande vadrouille (*Tre uomini in fuga*), III* 122
Il grande valzer (*The great waltz*), I 103
Il grande vessillo (*D'homme à hommes*), I 123
Grand Hotel, I 235
Le grandi manovre (*Les grandes manoeuvres*), II 126
Grandi speranze (*Great expectations*), I 442; II 138
Le grand jeu (*La donna dai due volti*), I 71, 242
Grandma's boy (*Il talismano della nonna*), I 199
Grand opera, III** 198
Le grand paysage d'Alexis Droeven, III* 185
Les grands enfants, III** 218
Il gran Gabbo (*The great Gabbo*), I 207, 213
Granica, I 452
Il grano è verde (*The corn is green*), II 88
Grano rosso sangue (*The children of the corn*), III** 182
The grapes of wrath (*Furore*), I 262; II 33
Gräsfolken, I 285
Grass, I 216, 432
Il grattacielo tragico (*The dark corner*), II 65
Grausige Nächte, I 320
Grauzone, III* 182
Grazhuole, III** 318
Grazie zia, III* 69
Grease, III** 52
The great dictator (*Il dittatore* o *Il grande dittatore*), I 190n, 260; II 13, 94; III** 302
The great escape (*La grande fuga*), III** 23
The greatest show on earth (*Il più grande spettacolo del mondo*), II 78
The greatest story ever told (*La più grande storia mai raccontata*), II 43, 77; III** 22
The great Gabbo (*Il gran Gabbo*), I 207, 213
Great expectations (*Grandi speranze*), I 442; II 138
The great diktator, I 260
The great Gatsby (*Il grande Gatsby*), III* 197; III** 105, 131
The great lie (*La grande menzogna*), I 266
The great man's lady (*L'ispiratrice*), I 262
The great Mc Ginty, I 267; II 85
The great moment, I 267
The great Northfield Minnesota raid (*La banda di Jesse James*), III** 35
The great race (*La grande corsa*), III** 65
The great rock'n' roll swindle (*La grande truffa del rock'n' roll*), III* 218
The great train robbery (*Assalto al treno*), I 146, 147, 148
The great waltz (*Il grande valzer*), I 103
The great white hope (*Per salire più in basso*), III** 26
«*La Grecia degli Elleni cristiani*», III 381
Greed, I 155, 203, 204-206, 207, 395
The green berets (*Berretti verdi*), II 33, 110; III** 124, 160
Green pastures (*Verdi pascoli*), I 239
Greenwich Village (*Samba d'amore*), I 272
Greetings (*Ciao, America!*), III** 121, 188
Gregorio, III* 417
Gregory's girl, III* 213
Gremlins, III** 185
Grenada moja Grenada, III** 241
Les grenouilles qui demandent un roi, I 370
De greus, III* 191
The grey fox, III** 220
Greystoke (*Greystoke - The legend of Tarzan, lord of the apes*), III* 211
Greystoke - The legend of Tarzan, lord of the apes (*Greystoke*), III* 211
Gribiche, I 69
Il grido, II 183, 352, 353
La griffe, I 36
Gringo, III** 196

Il Grinta (*True grit*), II 47
Grisbí (*Touchez pas au grisbi*), II 117, 118
The Grissom gang (*Grissom gang* o *Niente orchidee per miss Blendish*), III** 82
Grissom gang o *Niente orchidee per miss Blendish* (*The Grissom gang*), III** 82
El grito, III* 425
Le gros et le maigre, II 222
Der grosse König (*Il grande re*) (1941), I 362
Grosso guaio a Chinatown (*Big trouble in Little China*), III** 183
The group (*Il gruppo e le sue passioni*), III** 90
Growing up to female, III* 379
Groza, I 411
Grün, III* 540
Gruppo di famiglia in un interno, III* 16
Il gruppo e le sue passioni (*The group*), III** 90
Gruzinskaja chronika XIX veka, III** 302
Guangyin de gushi, III** 350
Guantánamo, III* 441
Los guapos del parque, I 456
I guappi, III* 66
Guardato a vista, III* 121
La guardia bianca (*Beg*), III** 245
Guardie e ladri, II 187, 188
Guendalina, II 182
Guernica, II 358
Guerra conjugal, III* 466
La guerra de Dios (*La guerra di Dio*), II 152
La guerra dei bottoni (*La guerre des boutons*), III* 122
La guerra dei mondi (*The war of the worlds*), II 112
La guerra di Dio (*La guerra de Dios*), II 152
La guerra è finita (*La guerre est finie*), II 359
Guerra e pace (*Vojna i mir*) (1965-67), III** 240, 241, 244
Guerra e pace (*War and peace*) (1956), II 41
La guerra gaucha, I 474n; II 279
La guerra necessaria, III* 442
La guerra privata del cittadino Joe (*Joe*), III** 85
La guerre d'Algerie, III* 383
La guerre des boutons (*La guerra dei bottoni*), III* 122
La guerre du feu, III* 139
La guerre d'un seul homme, III* 399
La guerre est finie (*La guerra è finita*), II 359
Guerre stellari (*Star wars*), III* 198; III** 59, 170, 172, 173, 174, 175
I guerrieri della notte (*The warriors*), III** 168, 181
I guerrieri della palude silenziosa (*Southern comfort*), III** 156, 168
I guerrieri dell'inferno (*Who'll stop the rain*), III** 106
Guess who is coming to dinner (*Indovina chi viene a cena*), II 109
The guest, III** 440
La gueule ouverte, III* 127
Gufi e gattine, III** 60
Guima shuangxing, III** 345
La ghirlande magique, I 22
The gulf between, I 256
Gullsandur, III* 258
Gumshoe, III* 207
Gun crazy (*La sanguinaria*), II 55
Gunfight at O.K. Corral (*Sfida all'O.K. Corral*), II 47
The gunfighter (*Romantico avventuriero*), II 40
Gung Ho, III** 63
Gunn (*Peter Gunn: 24 ore per l'assassino*), III** 66
Gunnar Hedes saga (*Il vecchio castello*), I 286
Gunny (*Heartbreak Ridge*), III** 90
Guns, III** 140
Guns of the trees (*I fucili degli alberi*), III* 517
Gurtrug 1, III* 540
Gurtrug 2, III* 540
The guru, III** 109
Guyan' chimin jeup'la, III* 452
Guyan chunmen, III** 342
Guying youhun, III** 350
A guy named Joe (*Joe il pilota*), I 266
Guys and dolls (*Bulli e pupe*), II 105

Gyakufunsha kazoku, III* 514
Gycklarnas afton (*Una vampata d'amore*), II 325, 326
Gypsy (*La donna che inventò lo spogliarello*), III** 47
The gypsy moths (*I temerari*), III** 28

Ha ballato una sola estate (*Hon dansade en sommar*), II 149
Hablando del punto cubano, III* 448
Hachi-no-su no Kodomatachi, II 240
Haditat nisf metr, III** 398
Hadouta masria, III** 396
Haigang, III** 332, 334
Haihun, III** 330
Hail the conquering hero, I 267; II 85
Haindongo, III** 436
Hair, III** 48, 111
Haircut, III* 530
Haitan de Yitian, III** 351
Haiti enchainée, III* 450
Haiti, le chemin de la liberté, III* 449
Haixia, III** 334
Hakkari de bir mevsim, III** 417
Hakone fuun roku, II 271
Hakuchi, II 260
Hakuchu no torima, III* 501
Half a sixpence, III** 46
The half breed (*Il meticcio della foresta*), I 195
Halfway house, I 438
Hallelujah! (*Alleluja!*), I 223, 225, 226-227, 239, 242, 258
The hallelujah trail (*La carovana dell'allelluia*), III** 23-24
Halloween (*Halloween, la notte delle streghe*), III** 181
Halloween, la notte delle streghe (*Halloween*), III** 181
Hallucination (*The damned*), II 348
Les hallucinations du baron de Münchhausen, I 26
Hamburger Hill, III** 161
Hamlet (1911), I 422
Hamlet (*Amleto*), (1947), I 440, 441; II 140
Hammett (*Hammett. Indagine a Chinatown*), III* 163; III** 81, 132
Hammett. Indagine a Chinatown (*Hammett*), III* 163; III** 81, 132
Hamnstad, II 323
Hana saku minato, II 236
The hand, III** 161
En handfull ris (*Un pugno di riso*), I 450
En Landfull kärlek (*Corruzione in una famiglia svedese*), III* 241
Hand gun (*Un bersaglio particolare*), III** 196
The hanging tree (*L'albero degli impiccati*), II 49
The hangman, II 293
Hangmen also die (*Anche i boia muoiono*), I 272
Hangover square (*Nelle tenebre della metropoli*), II 53
Hanka, II 233
Hannah and her sisters (*Hannah e le sue sorelle*), III** 74
Hannah e le sue sorelle (*Hannah and her sisters*), III** 74
Hanna K, III* 142
Hanneles Himmelfahrt, I 356
Hannibal, III* 182
Hannibál tanár úr, II 227
Hanoi Hilton, III** 161
Hanoi, martes 13, III* 442
Hans Memling, peintre de la vierge, I 463
Han ye, III** 337
Happy days, III** 63
A happy mother's day/Quintet, III* 347
Harakiri (*Seppuku*), II 270
Harb al batrol lan taka'a, III** 410
Hard choices, III** 192
Hardcore, III** 156, 157
A hard day's night (*Tutti per uno*), III* 197
The harder they came, III* 451
Hardly working (*Bentornato, picchiatello!*), III** 69
Hard times (*L'eroe della strada*), III** 169
L'harem, III* 26
Här har du litt liv, III* 241
Hariman Campa, III** 363
Harlan county, III** 157, 205
Harlot, III* 531

Harmonika, I 446
Harold e Maude (*Harold and Maude*), II 86; III** 61
Harold and Maude (*Harold and Maude*), II 86; III** 61
Harper (*Detective story*), III** 79
Harry and son, III** 151
Harry and Tonto (*Harry e Tonto*), III** 61
Harry e Tonto (*Harry and Tonto*), III** 61
Harukanaru yama no yobigoe, III* 512
The Harvey girls (*Le ragazze di Harvey*), II 103
Haschich, III* 177
Hassa Hanna, I 300
Hassan terro, III** 406
Hasta cierto punto, III* 448
The hat, II 292
Hatachi no seishun, II 239
Hatari!, II 37
Hateshinaki yokubô, III* 493
A hatful of rain (*Un cappello pieno di pioggia*), II 42
Hatsukoi jigokuren, III* 492
Ha'ayit, III** 419
Haunted honeymoon (*Luna di miele stregata*), III** 76
The haunting (*Gli invasati*), III** 23, 177
Das Haus der Lüge o *Die Wildente* (*L'anatra selvatica*), I 322
Das Haus zum Mond, I 314
Les hautes solitudes, III* 144
Häxan (*La stregoneria attraverso i secoli*), I 294-295
Hazal, III** 416
Ház a sziklák alatt, II 226
H2S, III* 69
Head, III** 120, 125
Health, III** 129
The Heartbreak Kid (*Il rompicuori*), III** 56
Heartbreak Ridge (*Gunny*), III** 90
Heartburn (*Affari di cuore*), III** 56
Heartland, III** 195
The heart of Nora Flynn (*Il cuore di Nora Flynn*), I 165
Hearts of the West (*Pazzo, pazzo West*), III** 146
Hearts of the world (*Cuori del mondo*), I 156
Heat (*Black Jack*) (1986), III** 86
Heat (*Calore*) (1972), III** 138
Heat and dust (*Calore e polvere*), III** 110
Heat wave (*Onda calda*), III** 225
Heaven, III** 195
Heaven can wait (*Il cielo può attendere*), I 271; II 83, 84
Heaven can wait (*Il paradiso può attendere*) (1978), III** 62
Heaven knows, mr. Allison (*L'anima e la carne*), II 58
Heaven's gate (*I cancelli del cielo*), III** 40, 154
Heavy traffic, II 293
Hécate, maîtresse de la nuit, III* 182
Hedy, III* 531
Der heilige Berg, I 340
Heimat, III* 149-150
Heimat (*Casa paterna*), I 357
Heimkehr (1941), I 359
Heimkehr (*Il canto del prigioniero*) (1928), I 349
Heinrich, III* 169
Heipao shi jian, III** 339
Heja Roland, III* 243
Heksene fra den forstenede skog, III* 253
Helena (*Il ratto di Elena*), I 305
Hélène (*Elena, studentessa in chimica*), I 95
The hell drivers (*I piloti dell'inferno*), II 27
The heller in pink tights (*Il diavolo in calzoncini rosa*), II 87
Heller Wahn (*Lucida follia*), III* 169
Hell in the Pacific (*Duello nel Pacifico*), III** 115
Hello, Dolly!, III** 47
Hello, sister, I 207n
Hell's angels (*Gli angeli dell'inferno*), II 108, 120
Hell's angels on wheels (*Angeli dell'inferno sulle ruote*), III** 121
Hellzapoppin, I 265; III** 20, 76
Help! (*Aiuto!*), III* 197
Helpmates, I 240
Hemingway, III* 441
Hemsöborna, II 149

Henriette (*La fête à Henriette*), II 126
Henry Geldzahler, III** 530
Henry V (*Enrico V*), I 439, 441; II 140
Henrys bekvaerelse, III* 255
He ran all the way (*Ho amato un fuorilegge*), II 26, 27
Os herdeiros, III* 463, 464, 465
Here comes mr. Jordan (*L'inafferrabile signor Jordan*), III** 62
Her man (*La stella della taverna nera*), I 247
La hermana San Sulpicio, I 457
Los hermanos del Hierro, II 284
Hernamsarin, III* 257
Hero (1982), III* 217
Hero (1983), III** 196
Heroes for sale (*Eroi in vendita*), I 250
The heroes of Telemark (*Gli eroi del Telemark*), II 46; III** 22
Les héroines du mal (*Tre donne immorali*), III* 131
Les heros sont fatigués (*Gli eroi sono stanchi*), II 121
Herr Arnes pengar (*Il tesoro di Arne*), I 285
Die Herrin von Atlantis (*Atlantide*) (1932), I 335
Der Herrscher (*Ingratitudine*), I 362
Herz aus Glas, III* 159, 167
Das Herz der Königin (*Cuor di regina*), I 357
Hetkiä yöissa, III* 247
Het mes, III* 189
Hets (*Spasimo*), I 298, 299; II 148, 322
Heute nacht oder nie, III* 182
He who gets slapped (*Quello che prende gli schiaffi*), I 284
Die Hexen von Salem (*Le vergini di Salem*), II 232
Hey rup, I 446
Hiawatha, I 150
Hibotan bakuto, III* 486
Hide and seek, III** 419
Hide in plain sight (*Li troverò ad ogni costo*), III** 85
Hide out (*Il rifugio*), I 224
Hier, aujourd'hui, demain, III** 431
Higanbana, II 248
High anxiety (*Alta tensione*), III** 76
Highlander, III** 230
High noon (*Mezzogiorno di fuoco*), II 40, 42, 108, 347; III** 169
High school, III* 349
High Sierra (*Una pallottola per Roy*), I 220n; II 38
Highway 40 West, III* 164
A high wind in Jamaica (*Ciclone sulla Giamaica*), II 142; III* 208, 451
Higit sa lahat, III** 365
Hijiri Kannon daibosatsu, III* 488
Lo hijos de Fierro, III* 398
Los hijos de la guerra fría, III* 414
Los hijos del subdesarollo, III* 418
Hikaia basita kahisihi, III** 403
Hiko shojo, III* 504
Hilarisdoppio, III* 539
The hill (*La collina del disonore*), III** 90
The hills have eyes (*Le colline hanno occhi*), III** 180
Himala, III** 367
Himatsuri, III* 514
Hi Mom!, III** 121, 188
Himself as herself, III* 524
Himslapelet (*Strada di ferro*), I 298, 299; II 148
Hindenburg (*The Hindenburg*), III** 23, 164
The Hindenburg (*Hindenburg*), III** 23, 164
Hintertreppe (*La scala di servizio*), I 314, 329
L'hippocampe, I 77
Hirak rajar deshay, III** 377
The hired hand (*Il ritorno di Harry Collings*), III** 39
The hireling (*Un uomo da affittare*), III* 210
Hiroshima, II 271, 356
Hiroshima, mon amour, II 271, 357, 363; III* 82, 88, 116
His girl Friday (*La signora del venerdì*), I 265; II 85
Hishakaku to Kiratsune, II 258
His hour (*La sua ora*), I 225
His majesty the american (*Sua maestà Douglas*), I 196
His new job, I 174

L'histoire d'Adèle H. (*Adele H., una storia d'amore*), III* 103
Histoire d'eau, III* 100
Histoire de chapeau, I 29
Histoire de detective, I 461
Histoire d'une rencontre, III** 409
Histoire d'un Pierrot, I 130-131
Histoire du soldat inconnu (*Attenzione: guerra!*), I 463
Histoire immortelle (*Storia immortale*), II 336, 337, 338, 339
Histoires d'A., III* 370
Une histoire simple (*Una donna semplice*), III* 126
Historia del '900, II 280
Historia de una batalla, III* 441
Historia de un ballet, III* 441
A historia do Brasil, III* 475
La historia oficial (*La storia ufficiale*), III* 401, 402
Historias prohibidas de Pulgarcito, III* 426-427
Historias de la revolucíon, III* 436, 437
History of the world, part one (*La pazza storia del mondo*), III** 76
The hit, III* 208
The hitcher, III** 81
The hitch-hicker (*La belva dell'autostrada*), II 110
Hitler connais pas, III* 357
Hitler, ein Film aus Deutschland, III* 164
Hitlerjunge Quex, I 356
Hitler's children, II 27
Hiuh hagdi, III** 419
L'hiver bleu, III** 218
H.M. Pulham esq. (*Il molto onorevole mister Pulham*), I 265
Ho amato un fuorilegge (*He ran all the way*), II 26, 27
Hobson il tiranno (*Hobson's choice*), II 138
Hobson's choice (*Hobson il tiranno*), II 138
Ho fatto splash, III* 78
The Hoffnung symphony orchestra, II 306
Ho giurato di ucciderti (*La vendetta*), III* 221
Höhenfeuer, III* 182
The hole, II 292
A hole in the head (*Un uomo da vendere*), II 83
Holi, III** 383
Holiday (*Incantesimo*), I 236n
The holymountain (*La montagna sacra*), III* 431
Hollywood, I 213
Hollywood, Hollywood (*That's entertainement II*), III** 48
Hollywood o morte (*Hollywood or bust*), II 96
Hollywood or bust (*Hollywood o morte*), II 96
Hollywood party (*The party*), III** 66
The Hollywood ten, II 21
Hombre, III** 26
Hombre de cara al vento, III* 422
Un hombre de éxito, III* 447
El hombre de Maisinucu, III* 445
El hombre oculto, III* 227, 228
Hombres de mal tiempo, III* 441
Home, III* 379
Home from the hill (*A casa dopo l'uragano*), II 80
O homem do Pau Brazil, III* 466
Home movies, III** 189
O homen de couro, III* 461
Home of the brave (*Odio*), II 108
Hommage à Bizet, I 112
L'homme atlantique, III* 116
L'homme à tout faire, III** 219
L'homme au crâne rasé (*Der man die zijin haar kort liet knippen*), III* 186
L'homme de Londres, I 115
L'homme de nulle part (*Il fu Mattia Pascal*), I 92, 372
L'homme de Rio (*L'uomo di Rio*), III* 123
L'homme du jour (*L'uomo del giorno*), I 101
L'homme du large (*La giustizia del mare*), I 57, 61, 274
Un homme et une femme: vingt ans déjà (*Un uomo e una donna, vent'anni dopo*), III* 124
Un homme marche dans la ville, II 122
L'homme qui aimait les femmes (*L'uomo che amava le donne*), III* 104; III** 66
L'homme qui ment (*L'uomo che mente*), III* 117
L'homme qui vendit son âme, I 114
Un homme, une femme (*Un uomo, una donna*), III* 125
Un homme, une terre, III* 452
Les hommes de la baleine, III* 357
Homo sapiens, II 302
Hon dansade en sommar (*Ha ballato una sola estate*), II 149
Honeymoon, III* 256
The honeymoon (*Luna di miele*), I 207
The honeymoon killers (*I killer della luna di miele*), III** 82
Honeysuckle Rose, III** 122
Hongse niangzijun, III** 334
Honghu chiweidui, III** 330
Honkytonk man, III** 89
Honno (*Sesso perduto*), II 267
L'honorable Catherine (*Pericolo pubblico*), I 113, 122
The hoodlum empire (*L'impero dei gangsters*), II 67
Hoppity hop, II 294
A hora da estrella, III* 481
La hora de los hornos (*L'ora dei forni*), III* 396
La hora de María y el pájaro de oro, III* 394
As horas de Maria, III* 236
Hor balavara, III** 418
Horizonte të hapura, II 234
L'horloge, I 78
L'horloge magique, I 370
L'horloger de Saint-Paul (*L'orologiaio di Saint-Paul*), III* 120, 136
Horori, II 253
Horse feathers, I 240
The horsemen (*Cavalieri selvaggi*), III** 28
The horse's mouth (*La bocca della verità*), III* 209
The horse soldiers (*Soldati a cavallo*), II 36
Hory, ma panenko, III* 273, 278
Hospital, III* 349
The hospital (*Anche i dottori ce l'hanno*), II 107; III** 59
Ho sposato una strega (*I married a witch*), I 88
Höstsonaten (*Sonata d'autunno*), II 328
Hot blood (*La donna venduta*), II 72
Hotel Colonial, III* 80
Hôtel du Nord (*Albergo Nord*), I 93
El hotel electrico, I 456n
Hôtel Imperial (*L'ultimo addio*), I 287
Hot water (*La suocera domata*), I 200
Ho ucciso! (*Crime and punishment*), I 211
The hounds of Notre-Dame, III** 219
House (*Chi è sepolto in quella casa?*), III** 180
House by the river (*Bassa marea*), II 62
The house of bamboo (*La casa di bambù*), II 71
House of wax (*La maschera di cera*) (1953), II 75
Høvdingen, III* 254
Ho vent'anni, III** 238, 286
How green was my valley (*Com'era verde la mia valle*), I 262
The howling (*L'ululato*), III** 184
How the west was won (*La conquista del West*) (1962), II 36
How to murder your wife (*Come uccidere vostra moglie*), II 97
Hrafninn flygur, III* 258
Hra o jablko (*Il gioco della mela*), III* 271
Hue and cry, II 141
Humain trop humain, III* 112
The human comedy (*La commedia umana*), I 265
Human desire (*La bestia umana*), II 61
Humorous phases of a funny face, I 251
Hundred rifles (*El verdugo*), III** 35, 37
Huang tudi, III** 338
Hud (*Hud il selvaggio*), III** 26
Hud il selvaggio (*Hud*), III** 26
Huanle dingdang, III** 348
Hungerjahre, III* 170
The hunting party (*Il giorno dei lunghi coltelli*), III** 37
Huohong de niandai, III** 334
Huoku youlan, III** 340
Huozang, III** 340
Huragan, I 452

Las Hurdes o Tierra sin pan, I 458, 459
Hurlevent, III* 109
Hurricane (Uragano) (1938), I 224, 244; III** 165
Hurricane (Uragano) (1979), III* 242; III** 111
Hurry Sundown (E venne la notte), III** 23
Husbands (Mariti), III** 103
Hush, hush, sweet Charlotte (Piano, piano, dolce Carlotta), II 70
The Hussain's blood, III** 388
Hustle (Un gioco estremamente pericoloso), III** 85
The hustler (Lo spaccone), II 27; III 661
Hustruene 10 år etter, III* 253
Hustruer (Mogli), III* 253
Huwag moakong limutin, III** 366
Hu Yue de gushi, III** 346
Hwanyo '82, III** 356
Hyomaek, III** 355
L'hypothese du tableau volé, III* 411
Hy vong cuoi cung, III** 360

I am a fugitive from a chain gang (Io sono un evaso), I 234
I am Joaquin, III* 433
I and I, the wind of change, III** 208
Ice, III** 139, 140
Ice cold coco, I 168
Iceman, III** 224
The iceman cometh, III** 28
Ich bin ein Elefant, Madame, III* 146
Ichijo Sayuri, III* 512
Ich Klage an (Io accuso), I 360, 361
Ich war, ich bin, werde sein, III* 385
Ich war neunzehn, II 232
Ici et ailleurs, III* 96
I confess (Io confess), II 64
A idade de terra, III* 470, 475
Identificazione di una donna, II 356; III* 17
Identikit, III* 51
Identité, III** 434
Idi i smotri (Vai e vedi), III** 261
Un idillio nei campi (Sunny-side), I 181, 182, 184, 200
The idle class (Charlot e la maschera di ferro), I 184
L'idolo cinese (Three strangers) II 53
L'idolo delle donne (The ladies' man), III** 67
L'idolo del villaggio (A small town idol), I 168
Idolo infranto (The fallen idol) II 138
L'idylle à la ferme (Max alla fattoria), I 39
Idylle à la plage, I 463
Le iene del quarto potere (Deux hommes dans Manhattan), II 135
If... (Se...), III* 199
If I had a million (Se avessi un milione), I 306n
Ifugao, III** 366
Igor Strawinsky, a portrait, III* 347
Igrok, III** 245
Igry dlja detej skol'nogo vozrasta, III** 318
Ihr Junge, I 374
Iiv' a 24 eina ona, III** 418
Ija ominira, III** 439
I jizni, i shozi, i ljubov, III** 267
Ikeru shikabane, I 469
Ikimono no kiroku, II 261, 263
Ikiru, II 260
Ila ayn?, III** 400
L'Île de Pâques, I 463
Il était une fois dans l'est, III** 213
A ilha dos amores, III* 237
The iliac passion, III* 524
Illuminazione intima (Intimní osvětleni), III* 274; III** 112
De Illusionist (Il giardino delle illusioni), III* 190
The illustrated man (L'uomo illustrato) III** 164
Il ne faut pas mourir pour ça, III** 213
Ilombé, III** 434
I love you, III* 28
Il pleut sur Santiago (Codice 215: Valparaiso non risponde), III* 413
La ilusión viaja en tramvia, II 341
L'image, I 64, 69, 446
Images, III* 219; III** 129, 130
Images d'Ostende, I 461, 462

Imagi nighthem, III** 383
Ima hitobabi no, II 240
I married a witch (Ho sposato una strega), I 88
Imbarco a mezzanotte, II 347
Im Innern des Wals, III* 171
Imitation of life (Lo specchio della vita), II 81
Im Lauf der Zeit (Nel corso del tempo), III 161, 162, 163
Immacolata e Concetta, III* 80
I'm magic (The wiz) III** 48, 92
L'immagine allo specchio (Ansikte mot ansikte/Face to face), II 327
Immensee (Il perduto amore), I 364
The immigrant (Charlot emigrante), I 177
L'immortale (L'immortelle), III* 117
L'immortale leggenda (L'eternel retour), I 114
The immortal sergeant (Il sergente immortale), I 265
L'immortelle (L'immortale), III* 117
L'impareggiabile Godfrey, I 250
Impatience, I 461
L'imperatore della California (Der Kaiser von Kalifornien), I 356
L'imperatore della Città d'oro (Císařův pekař), II 228
L'imperatore del Nord, II 70
L'imperatrice Caterina (The scarlet empress), I 211
L'impero colpisce ancora (The empire strikes back), III** 173-174
L'impero dei gangsters (The hoodlum empire), II 67
L'impero del sole, II 191
Impiegati, III* 71
L'impiegato, III* 38
L'implacabile uomo di Saint-Germain (Le chat), III* 126
Gli implacabili (The tall men), III 39
The importance of being Ernest (L'importanza di chiamarsi Ernesto), II 137
L'important c'est d'aimer (L'importante è amare), III* 133
L'importante è amare (L'important c'est d'aimer), III* 43
L'importanza di chiamarsi Ernesto (The importance of being Ernest), II 137
L'impossibile desiderio (The first gentleman), I 438
L'impossibilità di essere normale (Getting straight), III** 62, 121
Impossible object (Questo impossibile oggetto), III** 28
Imposters, III** 199
The impostor (L'impostore), I 271
L'impostore (The impostor), I 271
Improvvisamente l'estate scorsa (Suddenly last summer), II 91
L'improvvisa ricchezza della povera gente di Kombach (Der plötzliche Reichtum der armen Lente von Kombach), III* 150
L'inafferrabile (Spione), I 319, 328
L'inafferrabile Signor Jordan (Here comes mr. Jordan), III** 62
In a lonely place (Il diritto di uccidere), II 72
Inauguration of the pleasure home, III* 522
Inazuma, II 252, 253
Incantesimo (Holiday), I 236n
In celebration, III* 199
L'incendio di Chicago (In old Chicago), III** 165
L'incendio di Mosca, parte di Vojua i mir (1965-67), III** 240
In cerca di Mr. Goodbar (Looking for Mr. Goodbar), II 32
L'inchiesta dell'ispettore Morgan (Blind date), II 347
Inchiesta pericolosa (The detective), (1968), III** 24
The incident (New York ore 3, l'ora dei vigliacchi), III** 82
L'incidente (The accident), II 348, 350
In cold blood (A sangue freddo), II 32
In compagnia dei lupi (The company of wolves), III* 217
Incompreso, III* 59
A inconfidencia mineira, II 275
Os inconfidentes, III* 463, 464
L'inconnu de Shandigor, III* 178
Les inconnus dans la maison (Gioventù traviata), I 115
Les inconnus de la terre, III* 357
Incontri ravvicinati del terzo tipo

(*Close encounters of the third kind*), III** 170, 175, 176
L'incredibile avventura di mister Holland (*The havender Hill mob*), II 141
L'incredibile signor Detočkin (*Beregrs' avtomovil*), III** 256
The incredible shrinking man (*Radiazione BX distruzione uomo*), II 113
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, III* 38
L'Inde fantôme, III* 112
India, II 160, 162
L'indiana bianca (*The charge at Feather River*), II 75
Indiana Jones and the temple of doom (*Indiana Jones e il tempio maledetto*), III** 175, 176
Indiana Jones e il tempio maledetto (*Indiana Jones and the temple of doom*), III** 175, 176
India song, III* 116
L'indiavolata pistolera (*The beautiful blonde from Bashful Bend*), II 86
Gli indifferenti, III* 34
Das indische Grabmal (*Il sepolcro indiano*), II 62 145; III* 146
L'indiscreto fascino del peccato (*Entre tinlebas*), III* 232
In disgrazia alla fortuna e agli occhi degli uomini, (*Fortune and men's eyes*), III** 217
Los indolentes, III* 429
Gli indomiti (*Nepokohrënnye*), I 416; II 196, 204
Indonesia calling, III** 220
Indovina chi viene a cena (*Guess who is coming to dinner*), II 109
Industrial Britain, I 430
Una inebriante notte di ballo (*Es war eine rauschende Ballnacht*), I 357
L'inévitable Monsieur Dubois, I 115
L'infallibile ispettore Clouseau (*Inspector Clouseau*), III** 57
Infanzia, adolescenza, prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano, III* 59
L'infanzia di Gor'kij (*Detstvo Gor'kogo*), I 415
L'infanzia di Ivan (*Ivanovo detstvo*), II 212, 213, III** 269, 270, 271
L'infedele (*Cynara*), I 228
Le infedeli, II 185
Infedelmente tua (*Unfaithfully yours*), II 86
Infedeltà (*Dodsworth*), I 236, 237; II 16
L'infernale Quinlan (*Touch of evil*), II 336, 337
Inferno (1953), II 75
Inferno (1980), III* 65
L'inferno dei mari (*Morgenrot*), I 355-356
El infierno de todos tan temido, III* 432
L'inferno di cristallo (*The towering inferno*), III** 14, 104, 164
El infierno tan temido, III* 400
Infinitos, I 457
L'infirmierè, I 48
The informer (1929), I 425
The informer (*Il traditore*) (1935), I 141, 228, 244-245, 319
Inganni, III* 74
L'inganno (*Die Fälshung*), III* 150
Ingeborg Holm, I 278
In Gefähr groesster Not bringt der Mittelweg den Tod, III* 148
Ingenyör Andrées luftfard (*Il volo dell'aquila*), III* 242
Ingenui perversi (*Niewinni czarodzieje*), II 366
Ingmarssönerna, I 280
In God we trust (*Frate Ambrogio*), III** 76
L'ingorgo, III* 60
Ingratitudine (*Der Herrscher*), I 362
L'inhumaine (*Futurismo*), I 57
Initiation à la danse des possédés, III* 354
L'iniziazione, III* 70
In jenen Tagen, II 143-144
The in-laws (*Una strana coppia di suoceri*), III** 57
In name only (*Non puoi impedirmi d'amare*), I 265
L'innocente, III* 16
The innocents (*Suspense*), III* 210; III** 105, 177
Innocenza, III* 179

In nome della legge (*Au nom de la loi*), I 96; II 172
In nome del papa re, III* 61
In nome del popolo italiano, III* 54, 56
In nome di Dio (*Three godfathers*), II 35
In old Chicago (*L'incendio di Chicago*), III** 165
L'inondation, I 46
In our water, III** 207
In pieno sole (*Plein soleil*), II 123
L'inquieta (*A dama do lo tação*), III* 469
L'inquilino del terzo piano (*Le locataire*), III** 118
Inserts (*Il pornografo*), III** 145
Insiang, III** 368
Inside Daisy Clover (*Lo strano mondo di Daisy Clover*), III** 99
L'invidia dorata (*Forfaiture*), I 59
Insieme a Parigi (*Paris when it sizzles*), II 97; III** 58
Insignificance, III* 210
Gli insospettabili (*Sleuth*), II 90
L'insoumis (*Il ribelle di Algeri*), III* 139
Inspectorat i nošta, II 235
Inspector Clouseau (*L'infallibile ispettore Clouseau*), III** 57
Insurance man, III* 217
Integraçao racial, III* 461
Interceptor (*Mad Max*), III** 229
Interim, III* 524
Interceptor, il guerriero della strada (*Mad Max II*), III** 229
Interiors, III** 72, 74
Intermezzo, III** 123
International house, I 242
Interno berlinese, III* 47
Interno di un convento, III* 131
In the year of the pig, III* 384
Interview (1971), III** 380
The interview (1961), II 292
Intervista, II 335
In the country, III** 139
In the french style (*Amore alla francese*), III** 25
In the heat of the night (*La calda notte dell'ispettore Tibbs*), III** 86
Intherit the wind (*E l'uomo creò Satana*), II 109
In the Sultan's power, I 149
Intikam Meleği, III** 413
Intímní osvětlení (*Illuminazione intima*), III* 274; III** 112
Intolerance, I 126, 129, 153, 156, 157, 159, 166, 223, 289, 395; III* 33
Intolleranza: il treno fantasma (*Dutchman*), III** 107
Into the night (*Tutto in una notte*), III** 78
Intrigo internazionale (*North by northwest*), II 64
In tre sul «Lucky Lady» (*Lucky Lady*), III** 54
Introduction to enemy, III* 378
The intruder (*L'odio esplode a Dallas*), III** 119
Los inundados, III* 395
Invaders (*Invaders from Mars*), III** 184
Invaders from Mars (*Invaders*), III** 184
Invandrarna (*Karl e Kristina*), III* 242
Gli invasati (*The haunting*), III** 23, 177
Invasión, III* 399
L'invasione degli ultracorpi (*Invasion of the body snatchers*, II 113; III** 87
Invasione USA (*Invasion USA*) II 111
Invasion of the body snatchers (*L'invasione degli ultracorpi*), II 113; III** 87
Invasion USA (*Invasione USA*), II 111
Gli invasori (*49th parallel*), I 437
Invernadero, III* 413
L'inverno ti farà tornare (*Une aussi longue absence*, III* 117
L'investigatore (*Tony Rome*), III** 24
In viaggio con la zia (*Travels with my aunt*), II 85, 87
In viaggio verso Bountiful (*The trip to Bountiful*), III** 150
The invisible man (*L'uomo invisibile*), I 235
L'invitata, III* 42
La invitación, III* 393
L'invitation (*L'invito*), III* 176

Invitation au voyage (Invito al viaggio), III* 74
Invitation to the dance (Trittico d'amore), II 102
L'invito (L'invitation), III* 176
Invito al viaggio (Invitation au voyage), III* 74
Invocation of my demon brother, III * 522
Io accuso (Ich klage an), I 360, 361
Io, Beau Geste e la legione straniera (The last remake of Beau Geste), III** 76
Io, Chiara e lo Scuro, III* 79
Io confesso (I confess), II 64
Io con te non ci sto più, III* 75
Io e Annie (Annie Hall), III** 71
Io e il ciclone (Steamboat Bill jr.), I 198
Io e la scimmia (The cameraman), I 198
Io e la vacca (Go west), I 198
Io ero uno sposo di guerra (I was a male war bride), II 88
Io, grande cacciatore (Eagle's wind), III** 39
Io, io, io... e gli altri, II 175
Io sono curiosa-blu (Jag är nyfiken-blä), III* 241
Io sono curiosa-giallo (Jag är nyfiken-gul), III* 241
Io sono la legge (The lawman), III* 39
Io sono un autarchico, III* 77
Io sono un campione (This sporting life), III* 194, 195
Io sono un evaso (I am a fugitive from a chain gang), I 234
I ought to be in pictures (Quel giardino di aranci fatti in casa), III** 60
Io, Willy e Phil (Willie and Phil), III** 61
Ipcress (The Ipcress file), III* 201; III** 105
The Ipcress file (Ipcress), III* 201; III** 105
Iracema, III* 473
Iranon, III** 431
Irene, Irene, III* 74
Irezumi (1966), III* 490
Irezumi (Irezumi, lo spirito del tatuaggio) (1982), III* 511
Irezumi ichidai, III* 487
Irezumi, lo spirito del tatuaggio (Irezumi) (1982), III* 511
Irgendwo in Berlin, II 230
Iris, fiore del nord (Iris och löjtnantshjärta), I 299; II 148
The irishman, III** 227
Iris och löjtnantshjärta (Iris, fiore del nord), I 299; II 148
The iron curtain (Il sipario di ferro), II 33
The iron horse (Il cavallo d'acciaio), I 244; II 35
L'ironie du destin, I 78
Ironija sud'by ili s lëgkim paron (Equivoci di una notte di capodanno), III** 256
Isabel, III** 215
Isadora, III* 198
Ishq wa dosti, III** 388
La isla, III* 400
La isla de la pasión, II 283
Island in the sun (L'isola nel sole), II 27
Los isleros, II 280
L'isola, III* 37
L'isola che scotta (La fièvre monte a El Pao), II 342
L'isola del diavolo (Strange cargo), I 265
L'isola della donna contesa (The saga of Anathan, II 56n
L'isola dell'oblio (Ostrov zabvenija), I 368
L'isola del sole (The Pagan), I 223
L'isola del tesoro (Treasure island), I 96n
L'isola di corallo (Key Largo), II 55, 57, 66
L'isola nel sole (Island in the sun), II 27
L'isola nuda (Adaka no shima), II 242, 267
Isole di fuoco, III* 41
L'ispettore Martin ha teso la trappola (The laughing policeman), III** 85
L'ispiratrice (The great man's lady), I 262
Ispytatel', III** 288
L'istruttoria è chiusa: dimentichi, III* 66
The italian, I 160
L'italiana in Algeri, II 308
Italianamerican, III** 142
Italiani brava gente, II 169
Un italiano in America, III* 54
L'Italia non è un paese povero, III* 365
It always rains at sunday, II 142
It came from outer space (Destinazione Terra), II 112
It happened here, III* 214
It happened one night (Accadde una notte), I 249; II 82, 198
It happened tomorrow (Accadde domani), I 88
It happens to us, III* 379
Itim, III** 370
It lives again, III** 180
Itoerambolafoty, III** 435
I told you so, III** 439
It's a big country, II 32
It's a gift, I 242
It's alive (Baby killer), III** 180
It's all true, III* 469
It's always fair weather (È sempre bel tempo), II 76, 102
It's a mad, mad, mad, mad world, (Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo), II 99, 109
It's a wonderful life (La vita è meravigliosa), II 84
It should happen to you (La ragazza del secolo), II 86
It's not just you, Murray, III** 141
It's only money (Sherlocko... investigatore sciocco), II 96
Itsuwareru seiso, II 266
It! The terror beyond space (Il mostro dell'astronave), III** 171
Itto, I 95
Ivan, I 401
Ivan Groznyj (Ivan il terribile), I 394; II 194, 200, 201, 202, 216
Ivanhol (1913), I 150, 422
Ivan il terribile (Ivan Groznyj), I 394; II 194, 200, 201, 202, 216
Ivanov kater, III** 286
Ivanovo detstvo (L'infanzia di Ivan), II 212, 213; III** 269, 270, 271
Ivan Vasilevic cambia mestiere (Ivan Vasil'evič manjaet professju), III** 257
Ivan Vasil'evič manjaet professju (Ivan Vasilevic cambia mestiere), III** 257
I videl sem daljine meglene i kalne, II 302
Ivsë-taki ja verju, II 217
I walk the line, III** 28
I was a male war bride (Io ero uno sposo di guerra), II 88
I was a zombie for the FBI, III** 192
Iwashigumo, II 253
I wonna hold your hand (1964: allarme a New York), III** 171
Iz jizni otdyhajuščih, III** 245, 267
Iz Lebjaž' ego soobsajut, III** 262
Izu no ororiko, I 471n

Ja, babuška, Iliko i Illarion, III** 293
J'accuse (Per la patria), I 49, 50
Jack Diamond gangster (The rise and fall of Legs Diamond), II 68
The jack-knife man, I 225
Les jacobites, I 36
Jag är nyfiken-blä (Io sono curiosa-blu), III* 241
Jag är nyfiken-gul (Io sono curiosa-giallo), III* 241
Jagdszenen aus Niederbayern (Scene di caccia in Bassa Baviera), III* 171
Jagodka ljubvi, I 401
Jago hua sawera, III** 388
Jagte raho, III** 375
Jaguar (1965), III* 354
Jaguar (1979), III** 368
J'ai huit ans, III* 362
Jaime, III* 234
Jaje, II 301
Jakarta, Jakarta, III** 364
Jak byc Kochana, II 222
Jak daleko stad, jak blisko, II 224
Jakov Sverdlov, I 415
La jalousie du barbouillé, I 93
Jalsagar, III** 377
Jamais le dimanche (Mai di domenica), II 29
Jamais plus toujours, III* 129
J.A. Martin photographe, III** 218
James ou pas, III* 178
Jamina and Johnny, III** 441
Jana Aranya, III** 378
Jane, III* 347

Jane Shore, I 422
Jango, III* 481
Jan Hus, II 229
Janice, III** 123
Janie's Janie, III* 376
Jäniksen vuosi, III* 248
Janitzio, I 475n
Janko musicant, I 452
Jánošik (*Janosik il bandito*), I 446; II 228
Janosik il bandito (*Jánošik*), I 446; II 228
Jan Palach, III* 358
Der Januskopf, I 324, 325
Ja prašu slova, III** 247, 248
Jarawi, II 287
Jardim das espumas, III* 468
Jardim de guerra, III* 463
El jardin de las delicias, III* 226
El jardín de tía Isabel, III* 428
Jardins du Luxembourg, I 464
Ja šagàju po Moskvè (*A zonzo per Mosca*), II 211; III** 238, 256, 278
Já, spavedlnost, III* 276
Jatun auka, III* 420
Jaws (*Lo squalo*), III** 155, 165, 175
Jaws 3 D (*Lo squalo n. 3*), III** 165
Jaws II (*Lo squalo, parte seconda*), III** 165
Jazz Band, III* 71
Jazz in un giorno d'estate (*Jazz on a summer day*), III* 348
Jazz on a summer day (*Jazz in un giorno d'estate*), III* 348
The jazz singer (*Il cantante di jazz*), I 142, 193, 222
Jeanne Dielmann, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, III* 186
Jeannot l'intrepide, II 304
Jedda, III** 221
Jeder für sich und Gott gegen alle (*L'enigma di Kaspar Hauser*), III* 159
Jedinstvennaja, II 208
El jefe, III* 391
Jelti, III** 408
Jenny (*Jenny, la regina della notte*), I 92, 121
Jenny, la regina della notte (*Jenny*), I 92, 121
Jeremiah Johnson (*Corvo Rosso, non avrai il mio scalpo*), III** 32, 96, 154
Jéricho, I 119
Jérôme Perrau, héros des barricades, I 54
Jerry 8 e 3/4 (*The patsy*), III** 67, 68
Je suis Pierre Rivière, III* 135
Jesus Christ superstar, III** 22, 48
Je t'aime, je t'aime, II 359
La jetée, III* 116
Jet pilot (*Il pilota razzo e la bella siberiana*), II 56n
Je tu il elle, III* 186
Le jeu avec le feu (*Giochi di fuoco*), III* 117
Jeu de massacre (*Gioco di massacro*), III* 138
Jeudi on chantera comme dimanche, III* 185
La jeune folle (*Amanti nemici*), II 121
Jeunes filles en détresse (*Ragazze in pericolo*), I 335, 336
Jeunesse, I 91
Les jeux des anges, II 299
Jeux des reflets et de la vitesse, I 76
Jeux interdits (*Giochi proibiti*), II 122
Les jeux sont faits (*Risorgere per amare*), I 122; II 123
Je vous salue, Marie, III* 97
J & J & Co, III* 538
Jezebel (*Figlia del vento*) (1938), I 236
Jia, III** 329
Jia feng xu huang, III** 326
Jigokumon (*La porta dell'inferno*), II 244, 258
Jimao xin, III** 328
Jimmy Dean, Jimmy Dean (*Come back to the 5 & dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*), III** 130, 251
Jinge xingguang canlan, III** 336
Jingi no hakaba, III* 511
Jingwu men (*Dalla Cina con furore*), III** 343
Jinruigaku nyumon, III* 494
Jinsei no o-nimotsu, I 471n
Jin yanzi, III** 343
Jitsuroku Abe Sada (*La vera storia di Abe Sada*), III* 512
Joanna a francesa, III* 470
Joan the woman (*Giovanna d'Arco*), I 165
Jocelyn, I 64
Jochukko, II 258-259
Joe (*La guerra privata del cittadino Joe*), III** 85
Joe Bass, l'implacabile (*The scalphunters*), III** 35, 96
Joe Hill, III* 243
Joe il pilota (*A guy named Joe*), I 266
Joe Kidd, III** 24
Joe Macbeth, III* 209
Joen, II 240
Joe's Bed-Stuy barbershop: we cut heats, III** 209
Jofroy, I 97
Jogo de mão, III* 238
Johan, I 285
Johannisfeuer (*I fuochi di San Giovanni*), I 360
Johan Ulfstjerna, I 296, 299
Johnny got his gun (*E Johnny prese il fucile*), III** 29
Johnny Guitar, II 73
Johnny Larsen, III* 257
Joi-uchi (*L'ultimo samurai*), II 270
Jojimbo (*La sfida del samurai*), II 260
Jola, I 368
Jolanda e il re della samba (*Jolanda and the thief*), II 100
Le joli Mai, III* 116, 357
Jom, III** 424
Jon, III* 250
Jonas che avrà 20 anni nel 2000 (*Jonas qui aura 20 ans en l'an 2000*), III* 175
Jonas qui aura 20 ans en l'an 2000 (*Jonas che avrà 20 anni nel 2000*), III* 175
Jonube chahr, III** 389
Los jornaleros, III* 426
Josei no shori, II 238
Joseito to Kyoshi, II 240
Josephine (*Les demoiselles de Rochefort*), III* 115
Jon il professionista (*Le professionel*), III* 120
Le joueur d'échecs, I 67
Jouluski kotiin, III* 248
Jour de fête (*Giorno di festa*), II 133
Un jour d'été, I 91
Le jour et l'heure (*Il giorno e l'ora*), II 123
Le journal animé, I 29
Journal de campagne, III** 419
Le journal d'un curé de campagne (*Diario di un curato di campagna*), II 320, 321
Le journal d'une femme de chambre (*Il diario di una cameriera*), II 343
Le journal d'une femme en blanc (*Pelle di donna*), II 125
Journal inachevé, III* 413
The journey, III* 203-204, 386
Journey among the women, III** 227
Journey into fear (*Terrore sul Mar Nero*), II 52
Journeys from Berlin, III** 199
Journey to Shiloh (*Sette volontari del Texas*), III** 38
Jours de tourmente, III** 430
Le jour se lève (*Alba tragica*), I 93
Jovanka e le altre (*Five branded women*), III** 26
El joven rebelde, III* 437
Los jovenes viejos, III* 394
Le joyeux microbes, I 29
Joyu, II 240
Joyu Sumako no koi, II 238
Juan de la calle, II 287
Juan Gómez y su época, III* 455
Juan Moreira, III* 396, 399
Juan Pérez Jolote, III* 430
Juarez (*Il conquistatore del Messico*), I 271
Jubilee, III* 216
Jubladà, III* 481
Judex, I 37n
Judgement at Nuremberg (*Vincitori e vinti*), II 109
Judith of Bethulia, I 153
Judith Therpauve, III* 138
Jud Süss (*Süss l'ebreo*), I 363n
El juego de la oca, III* 223
Juego de mentiras, III* 425
Juexiang, III** 339
Le juge et l'assassin (*Il giudice e l'assassino*), III* 120, 134, 135, 136

Le juge Fayard dit «Le Shériff» (Giudice d'assalto), III* 120, 143
Jugend, I 363
Juggernaut, III** 164
The juggler (I perseguitati), II 109
Juguetes rotos, III* 223
Jujiro, II 258
Jukussi no chizu, III* 514
Jules e Jim (Jules et Jim), III* 101, 102; III** 61
Jules et Jim (Jules e Jim), III* 101, 102; III** 61
Julia (Giulia), II 42
Juliette ou la clef des songes, II 120
Die Julika (La figlia del vento) (1936), I 449
Julio comienza en julio, III* 414
Julius Caesar (Giulio Cesare), II 91
Jul'skij dožd, II 213
Der junge Törless (I turbamenti del giovane Törless) III* 146, 150
Jungfrukällan (La fontana della vergine), II 325, 326
The jungle book (Il libro della giungla), I 439
Jungle rhythm, I 254
Junior Bonner (L'ultimo buscadero), III** 38, 44
Junio 10, testimonios y reflexiones, III* 427
Junost' Maksima, I 404
Jupiter's darling (Annibale e la vestale), II 103
Jusannin no shikyaku, III* 486
Jusqu'à la victoire, III* 370-371
Jusqu'au coeur, III** 213
Justice est faite (Giustizia è fatta), II 124
O justicero, III* 471
Justin de Marseille, I 96
Just tell me what you want (Dimmi quello che vuoi) III** 91
Jutki, takko aar gappo, III** 380
Juvenile court III* 350

Kaadu, III** 384
Kaagaz ke phool, III** 374
Kabe atsuki heya, II 269
Das Kabinett des Doktor Caligari (Il gabinetto del dottor Caligari), I 99, 303, 307, 308-313, 320, 324, 325, 326, 330, 428
Kaddu beykat/Lettre paysanne, III** 425
Kaere Irene, III* 256
Kafr Kassem, III** 400
Kagemusha, II 261; III* 132
Kageroza, III* 488
Kahdeksan surmanluotia, III* 247
Kaibumi, II 267
Kaidan, II 270
Kaigen rei, III* 498, 499
Der Kaiser von Kalifornien (L'imperatore della California), I 356
Kaji, II 268
Kakushi toride no san akumin (La fortezza nascosta), II 260
Kak zakaljalas' stal', III** 309
Kalagh, III** 390
Kalif Storch, I 345
Kalina Krasnaja (Viburno rosso), III** 265
Kalin orelăt, II 234
Kaliyugaya, III** 386
Kalpana, III** 373
Kamennyj cvetok (Il fiore di pietra) I 415, II 198
Kamennyj Krest, III** 308
Kameradschaft (La tragedia della miniera), I 332, 335
Kampen om tungvannet (La battaglia per la bomba atomica), II 147
Kan, III** 416
Kanal (I dannati di Varsavia), II 363, 365
Kanashimi wa onna dake ni, II 267
Kanchana Sita, III** 385
Kancher deyal, III** 387
Der kandidat, III* 148
Kanigami no fugaki yokubô, III* 495
Kanikosen, II 272
Kankamba, III** 431
Kanku, III** 383
Kanojo to kare, III* 492
Kaos, III* 32
Kapitanskaja dočka, I 407
Kapó, III* 11
Karim, III** 424
Karin Ingmarsdotter, I 280
Karin månsdotter, II 148
Karjolsteinen, III* 252
Kärlek 65, III* 243
Karl XII, I 296
Karl-Fredrik regerar, I 299
Karl e Kristina (Invandrarna), III* 242
Karl Marks. Molodye gody, III** 244
Karl May, III* 164
Karma, III** 161, 360
Karnaval' naja noč, III** 256
Karol' Lir, II 214
Karriar, I 299
Karumen junjosu, II 264
Karumen kokyo ni kaeru, II 264
Kasällä kello 5, III* 249
Kaseki, II 271
Kashima paradiso, III* 382
Katapult, III* 279
Kater Lampe, I 360
Katherine, III** 192
Katok i skrypka, II 211; III** 269
Katrina, I 299
Katusha (Resurrection), I 218n
Katzelmacher, III* 156
Kawaita hana, III* 504
Kawa no aru shitamachi no hanashi, II 258
Kazdemu wolno kochac, I 452
Každý den odvahu, III* 269
Každý maladý muž, III* 269
Kazoku, III* 512
Kazoku gamu, III* 513
K dybytymuziky nebyly, III* 273
Kean, I 371-379
Keby som mal pušku, III* 278
Keetje Tippel (Kitty Tippel), III* 189
Kejsarn av Portugallien, I 299
Kekkon, II 240
Kenka ereji, III* 487
Kentavry, III** 318
Kent the fighting man, I 422
The kentuckian (Il kentuckiano), II 110
Il kentuckiano (The kentuckian), II 110
The Kentuky fried movie (Ridere per ridere), III** 78
Kenya, III** 439
La kermesse eroica (La kermesse héroïque), I 71, 72, 73
Kermesse funebre (Death day), I 392n
La kermesse heroïque (La kermesse eroica) I 71, 72, 73
Kes, III* 204
Kesäkapina, III* 248
Kesyttönäk veljekset, III* 249
Két félidö a pokolban, II 227
Key Largo (L'isola di corallo), II 55, 57, 66
Khama Sutra rides again, II 307
Khandhar, III** 381
Khane siahast, III** 389
Kharij, III** 381
Khatta meetha, III** 383
Khlifa el akraa, III** 403
The kid (Il monello), I 182, 184, 194
Kid Blue, III** 38
The kid brother (Il fratellino), I 200
Kiff-Tebbi, I 134
Kike wadatsumi no koe, II 271
Kiku to Isamu, II 269
Kilas, III* 234
I killer della luna di miele (The honeymoon killers), III** 82-83
Killer élite (The killer élite), III** 44-45, 83
The killer élite (killer élite), III** 44-45, 83
Killer of sheep, III** 208
The killers (I gangsters), II 53 (1946)
The killers (Contratto per uccidere), (1964), III** 79, 87
Killer's kiss (Il bacio dell'assassino), II 370
The killing (Rapina a mano armata), II 67, 372
The killing fields (Urla del silenzio), III* 212
The killing of a chinese bookie (L'assassinio di un allibratore cinese), III** 102, 103
The killing of Sister George (L'assassinio di Sister George), III** 177
Kimi to wakarete, I 471n
Il kimono scarlatto (The crimson kimono), II 71
Kindertragödie, I 349
Kind hearts and coronets (Sangue blu), II 141
A kind of loving (Una maniera d'amare), III* 194, 196
Kinema no tenchi, III* 512
King and country (Per il re e per la patria), II 348

The king and four queens (*Un re per quattro regine*), II 39
King Blank, III** 201
King David, III** 231
A king in New York (*Un re a New York*), II 95
King Kong, I 216n; II 113
King Kong, III** 104
King Lear (*Re Lear*), III* 206
The king of comedy (*Re per una notte*), III* 69, 144
The king of jazz (*Il re del jazz*), I 257
King of kings (*Il re dei re*), II 73, 77; III* 222; III** 22
The king of Marvin gardens (*Il re dei giardini di Marvin*), III** 125
King of Prussia, III* 384
King's row (*Delitti senza castigo*), I 266, 273
The king steps out (*Desiderio di re*), I 211
King Yonsan, III** 355
Kinodnevnik Glumova, I 385
Kino za xx let, I 414
Kipps, I 436
The kirlian witness, III** 192
Kirmes (*Storia di un disertore*), II 145
Kisapmata, III** 370
Kismet (*Uno straniero fra gli angeli*), II 101
Kiss, III* 530
Kiss me deadly (*Un bacio e una pistola*), II 69
Kiss me, Kate (*Baciami, Kate!*), II 75
Kiss me, stupid (*Baciami, stupido*), II 93
Kiss of death (*Il bacio della morte*), II 18, 65
Kitar al saa sabba, III** 399
Kitty Tippel (*Keetje Tippel*), III* 189
Klaani. Tarina sommakoitten suvusta, III* 251
Klabauterman, III* 256
Klak, III** 390
Klänningen, III* 241
Klassenverhältnisse, III* 151, 153
Klatki, II 300
Kleita dlja kanareek, III** 258
Klinkaart, II 150
Kljatva (*Il giuramento*), II 195, 196
Klostrer i Sendomir, I 280
Klovnen (*La maschera della vita*), I 296
Klute (*Una squillo per l'ispettore Klute*), III** 84, 100
Klych byez prava peredachi, III** 253
Der knabe in Blau, I 325
The knack (*Non tutti ce l'hanno*), III* 197
Knight without armour (*La contessa Alessandra*), I 73
Kniven i hjertet, III* 256
Knock on any door (*I bassifondi di San Francisco*), II 72
Know your enemy, III* 376
Kočár do Vídně, III* 276
Kod fotografa, II 301
Die Koffer des Herrn O.F., I 374
Kogda zacvel mindal', III** 294
Kogda ženščina osedljaet konja, III** 314
Kogi's harvest, III** 439
Kohayagawe ke no aki, II 248
Kokyo, III* 512
Kolležskij registrator, I 407
Kolormask, III** 439
Kommunist, II 215
Komödianten (*Commedianti*), I 336
Komposition in Blau, I 345
Kompozitor Glinka, II 198
Komsomol, I 464n
Konbufenzi, III** 351
Koncert za masirosku pusku, II 301
Konec atamana, III** 311
Konec Sankt-Peterburga, I 397, 399, 400, 410, 413
Konec srpna v hotelu Ozon, III* 269
Konfrontation, III* 181
Der Kongress tanzt (*Il congresso si diverte*), I 103, 351
Kongshan lingyu, III** 344, 345
Königin Luise (*La regina Luisa*), I 323
Konkurs, III* 273, 359
Kon phun kaow, III** 361
Kopfstand, III** 183
Körhinta, II 227
Körkarlen (*Il carretto fantasma*), I 82, 276, 278, 280-282, 284, 286; II 148
Koroshi no rakuin (*La farfalla sul mirino*), III* 487
Korotkie vstreči, III** 310
Korpinpolska, III* 250
Korrida, III** 318
Koshikei, III* 501
Koskenlaskijan morsian, I 297
Kovacev segrt, II 302
Ko-we-zo, III** 432
Kodiyettam, III** 384
Komal gandhar, III** 379
Koudou, III** 423
Koyaanisqatsi, III** 193
Krajobraz po bitwie (*Paesaggio dopo la battaglia*), II 363, 367, 368
Krach im Hinterhaus, I 361
Kraivi, III* 248
Král Lávra, II 298
Kramer contro Kramer (*Kramer versus Kramer*), III** 108, 149
Kramer versus Kramer (*Kramer contro Kramer*), III** 108, 149
Krasnaja palatka (*La tenda rossa*), II 210
Krasnoe i černoe, II 214
Krasnoje jabloko, III** 316
Krejcerova sonata (1911), I 368
The Kremlin letter (*Lettera al Cremlino*), II 57
Krest'jane, I 405
Kreutzerova sonáta (1927), I 444
Kreutzersonate (*La sonata a Kreutzer*) (1936), I 362
Der krieg der Mumien, III* 385
Krieg und Frieden, III* 148
Kriemhilds Rache (*La vendetta di Crimilde*), II 316, 318
Krík, III* 271
Krisis, III** 363
Kristina talking pictures, III** 199
Kris (*Crisi*), II 322
Kristove roky, III* 267
Krotitelj divljih konja, II 302
Krov i pot, III** 311
Kru ban nok, III** 361
Kruževa, I 405n
Krvavy put, II 233
Kryl'ja, III** 259
Kryl'ja cholopa, I 407
Krypskytte, III* 254
Krzyzacy (*I cavalieri teutonici*), II 222
Krzyz walecznych, II 224
Kuanghou, III** 343
Kubauskie Kazaki (*I cosacchi del Kuban*), II 198
Kühle Wampe, I 352, 353
Kukubi, II 287
Kukurantumi, III** 439
Kulager, III** 312
Kulian, III** 335
Kuluna fiddayuns, III** 400
Kumatty, III** 384
Kumonosu-jo (*Il trono di sangue*), II 260, 261
Kunaoren de xiao, III** 335
Kunlunshan shang yike cao, III** 330
Kun taivas putoaa, III* 247
Kuntur Wachana, III* 417
Kuroi Kawa, II 269
Kuroi ushio, II 272
Kuroi yuki, III* 485
Kurutta ippeiji, I 471n; II 258
Kutsukake Tokijiro-Yukyo ippiki, III* 486
Kuturantumi, III** 439
Kutuzov, I 414
Kvarnen, I 279, 296
En kvinnas ansikte (*Senza volto*), I 299
Kvinna utan ansikte (*La furia del peccato*), I 298; II 149, 322
Kwarteret korpen, III* 243
Kyupora no aru machi, III* 504
Kyojin to gangu, III* 489

L.A. 2017, III** 168
Laberinto de pasiones, III* 232
Labirynt, II 299
Laburrum grove, I 436
Le lac aux dames (*Il lago delle vergini*), I 94
Der lachende Mann, III* 385
Lacombe Lucien (*Cognome e nome: Lacombe Lucien*), III* 112
Le lacrime amare di Petra von Kant (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*), III* 155
The ladies' man (*L'idolo delle donne*), III** 67
Là dove scende il fiume (*Bend of the river*), II 46

Ladri di biciclette, II 163, 164, 171
Il ladro (*The wrong man*), II 63, 64
Il ladro di Bagdad (*The thief of Baghdad*) (1924), I 196
Il ladro di Bagdad (*The thief of Baghdad*) (1940), I 439; II 139
Il ladro di Parigi (*Le voleur*) (1967), III* 112
Ladros de cinema, III* 473
Lady Clare, I 423
Lady Eva (*The lady Eve*), I 267; II 85
The lady Eve (*Lady Eva*), I 267; II 85
Lady for a day (*Signora per un giorno*), II 83
The lady from Shanghai (*La signora di Shanghai*), II 54, 336, 337, 338
Lady Hamilton, I 305
The lady in the cement (*La signora nel cemento*), III** 24
The lady in the lake (*Una donna nel lago*), II 54, 110
The lady killers (*La signora omicidi*), II 142
Lady of the pavements (*La canzone del cuore*), I 158n
Lady sings the blues (*La signora del blues*), III** 52, 105
The lady vanishes, I 430n
Lady Windermere's fan (1915), I 422
Lady Windermere's fan (*Il ventaglio di lady Windermere*) (1925), I 217
Il lago delle vergini (*Le lac aux dames*), I 94
Laguna de dos tiempos, III* 426
Laila, I 297
The lamb (*L'agnello*), I 195
Il lamento sul sentiero (*Pather Panchali*), III** 376, 377
Lampi sul Messico (*Thunder over Mexico*), I 392n
Lancelot du lac (*Lancillotto e Ginevra*), II 321
La lancia che uccide (*Broken lance*), II 28
Lancillotto e Ginevra (*Lancelot du lac*), II 321
The land, I 216n, 264
Land des Schweigens und der Dunkelheit, III* 158
Landfall, III** 232
The landlord (*Il padrone di casa*), III** 61
Land of synir, III* 258
Das Land ohne Frauen (*Terra senza donne*), I 133, 134
De landsflyktiga, I 285
Lapis, III* 548
Laputa, III* 170
Las largas vacaciones del '36 (*Le lunghe vacanze del '36*), III* 228
Lars Ole 5C, III* 256
Lásky jedne plavovlásky (*Gli amori di una bionda*), III* 273
The last command (*Crepuscolo di gloria*) (1928), I 210
The last detail (*L'ultima corvé*), III* 350; III** 61
The last frontier (*L'ultima frontiera*), II 46
The last grave at Dimbaza, III* 382; III** 442
The last hunt (*L'ultima caccia*), II 31, 44
The last hurrah (*L'ultimo urrà*), II 36
The last moment, I 449
The last movie, III** 120, 121
Last night at the Alamo, III** 196
The last of the Knucklemen, III** 226
The last of the Mohicans (*L'ultimo dei Mohicani*), I 96n
The last picture show (*L'ultimo spettacolo*), III** 120, 132, 147
The last remake of Beau Geste (*Io, Beau Geste e la legione straniera*), III** 76
Last rites, III** 193
The last safari (*L'ultimo safari*), II 47
The last tycoon (*Gli ultimi fuochi*), II 25; III** 145
The last wagon (*L'ultima carovana*), II 44
The last waltz (*L'ultimo valzer*), III** 50, 143
The last warning (*Il teatro maledetto*), I 330
The last wave (*L'ultima onda*), III** 223
Laterna magika, II 229

The late show (*L'occhio privato*), III** 80
Laufen lernen, III* 170
Der Läufer von Marathon (*Il corridore di Maratona*), I 337
The laughing policeman (*L'ispettore Martin ha teso la trappola*), III** 85
Laughter house (*E venne... il giorno delle oche*), III* 217
Laukaus tehtaalla (*Uno sparo in fabbrica*), III* 249
Laulico, III* 417
Laura (*Vertigine*) (1944), II 53, 59; III** 23
Il laureato (*The graduate*), II 105; III** 55, 56, 62, 118
I lautari (*Lautary*), III** 309
Lautary (*I lautari*), III** 309
The Lavender Hill mob (*L'incredibile avventura di mister Holland*), II 141
Lavori occasionali di una schiava (*Gelegenheitsarbeit einer sklavin*), III* 147
Il lavoro (vedi *Boccaccio '70*), III* 15
Law and desorder, III** 112
The law and Jake Wade (*Sfida nella città morta*), II 47
The lawless (*Linciaggio*), II 347
The lawman (*Io sono la legge*), II** 39
Lawrence d'Arabia (*Lawrence of Arabia*), II 30, 138; III* 200; III** 233
Lawrence of Arabia (*Lawrence d'Arabia*), II 30, 138; III* 200; III** 233
El layl yakhafeul chams, III** 406
L.B.J., III* 442
Le, III** 350
Leadbelly, III** 52
The leap, III* 550
The leather boys, III** 105
Leave her to heaven (*Femmina folle*), II 79
Lebende Buddhas, I 314, 343
Der lebende Leichnam (*Il cadavere vivente*) (1929), I 374
Ein Leben lang (*Per tutta una vita*), I 359
Lebenszeichen, III* 158
A lecture on man, II 307
Le farò da padre, III* 60
The left-handed gun (*Furia selvaggia*), III** 33, 93
Legal Eagles (*Pericolosamente insieme*), III** 63
Legend, III** 172
Legenda o Suramskoj Kreposti, III** 292
La legge della montagna o *Mariti ciechi* (*Blind husbands*), I 203
La legge della tromba, III* 72
La legge del mitra (*Machine Gun Kelly*), III** 119
La legge del nord (*La loi du nord*), I 73
La legge del Signore (*Friendly persuasion*), II 17
La leggenda di Gösta Berling o *I cavalieri di Ekebù* (*Gösta Berlings saga*), I 286-287
La leggenda di Liliom (*Liliom*) (1934), I 319
Le leggi dell'ospitalità (*Our hospitality*), I 198
Le legioni di Cleopatra, II 190-191
Legion ucily, I 452
Legittima difesa (*Quai des Orfévres*), II 119
Le légumes vivents, I 29
L. 136. Dagbog med I.B., III* 241
Leila et les autres, III** 408
Leila wal dhiab, III** 400
Leise flehen meine Lieder (*Angeli senza paradiso*), I 447
Leiyn, III** 342
Lejanía, III* 448
Lejos de los árboles, III* 225
Lemon popsicle, III** 419
Lenin o Pariže, II 214
Lenin v 1918 godu, I 415
Lenin v Oktjabre, I 415
Lenin v Pol'še, II 214
Lenka e il puledro selvaggio (*Trápeni*), III* 276
Lenny, III** 49, 75
Lenz, III** 195
Il lenzuolo viola (*Bad timing*), III* 210
Il leone a sette teste (*Der leone have sept cabezas*), III* 474
Il leone dei mongoli (*Le lion des Mogols*), I 63, 372

Il leone e la canzone (*Lev a pisnicka*), II 297
Der leone have sept cabezas (*Il leone a sette teste*), III* 474
Leone l'ultimo (*Leo the last*), III** 115
Léon Morin, prêtre (*Léon Morin, prete*), II 135
Leo the last (*Leone l'ultimo*), III** 115
Lermontov, I 414
Lesnaja byl', I 407
Letjat žuravli (*Quando volano le cicogne*), II 209
The letter (*Ombre malesi*), I 264
Lettera a Breznev (*Letter to Brezhnev*), III* 217
Lettera al Cremlino (*The Kremlin letter*), II 57
Lettera aperta a un giornale della sera, III* 34, 35
Lettera a tre mogli (*Letter to three wives*), II 91
Lettera da una sconosciuta (*Letter from an unknown woman*), II 132
Lettera non spedita (*Neoprvlennoe pis'mo*), II 210
La lettera rossa (*The scarlet letter*), I 284
Lettere d'amore (*Love letters*), II 79
Lettere d'amore smarrite (*Die missbrauchten Liebesbriefe*), I 465
Lettere di una novizia, II 181
Letter from an unknown woman (*Lettera da una sconosciuta*), II 132
Letter to Brezhnev (*Lettera a Breznev*), III* 217
Letter to three wives (*Lettera a tre mogli*), II 91
Let there be light, II 13
Il letto della sorella (*Syskonbädd*), III* 241
Il letto racconta (*Pillow talk*), II 97
Lettre de Sibérie, III* 116
Lettres d'amour (*L'amore ha sbagliato indirizzo*), I 116
Der letzte Akt (*L'ultimo atto*), II 145
Die letzte Brücke (*L'ultimo ponte*), II 144
Die letzte Chance (*L'ultima speranza*), I 466; II 151; III* 181
Die letzte Droschke von Berlin (*L'ultimo fiacre di Berlino*), I 322, 341
Der letzte Mann (*L'ultima risata*), I 302, 303, 320, 324, 325, 326, 332, 347
Lev a pisnicka (*Il leone e la canzone*), II 297
Lewat dam malam, III** 363
La ley del deseo, III* 232
Liangjia funii, III** 338
Liang Shambo yu Zhu Yingtai (1962), III** 342
Liang Shambo yu Zhyu Yingtai (1953), III** 328
Lianbian fengchen, III** 351
Lianna, III** 197
Libera, amore mio, III* 50
Liber Arce, III* 403
The liberation of L.B. Jones (*Il silenzio si paga con la vita*), II 17-18; III** 22
Libertarios, III* 477
Liberty's booty, III** 200
Il libro della giungla (*The jungle book*), I 439
Libro di Santi di Roma Eterna, III* 538
Lição d'amor, III* 470
Liebe (*La storia dei tredici*), I 341
Die Liebe der Jeanne Ney (*Il giglio nelle tenebre*), I 334
Eine Liebe in Deutschland, II 369
Liebelei (*Amanti folli*), I 360, 447, 448; II 132
Liebe Mutter, mir geht es gut, III* 381
Liecheng zhasa, III** 338
Das Lied der Ströme, II 231; III* 365
Das Lied des Lebens (*La canzone della vita*), I 374
Liehuo pingchun, III** 347
Liehuo zhong yongsheng, III** 330
Lies my father told me, III* 275
The life and death of colonel Blimp (*Duello a Berlino*), I 437; II 140
The life and times of judge Roy Bean (*L'uomo dai sette capestri*), II 57; III** 36, 154

Lifeboat (*I prigionieri dell'oceano*), I 272; II 65
Lifeforce (*Space vampires*), III** 184
The life of an american fireman, I 147
The life of Emile Zola (*Emilio Zola*), I 271
Life size (*Grandeur nature*), III* 221
De lift (*L'ascensore*), III* 190
Lightning over water - Nick's movie (*Nick's Movie*), II 73; III* 163
Light years away (*Gli anni luce*), III* 176
Lili, II 103
Lili Marleen, III* 155
Liliom (1930), I 230, 319
Liliom (*La leggenda di Liliom*) (1934), I 319
Liliomfi, II 226
Lilith, II 27
Lille Dorrit, I 296
Limelight (*Luci della ribalta*), II 95
Limite, I 474n
Linciaggio (*The lawless*), II 347
Lincoln Center, III* 376
La linea d'ombra (*Smuga cienia*), II 364
Line to Tcherva Hut, I 432
Lingju, III** 338
Lin jia puzi, III** 329
Die Linkshändige Frau (*La donna mancina*), III* 161, 168
Linus, III* 241
Lin Zexu, III** 330
Le lion des Mogols (*Il leone dei mongoli*), I 63, 372
Lion's love, III* 114
Liquid sky, III** 201
A lira do delirio, III* 472
Lisbõa, I 455
Li Shizhen, III** 329
Li Shuangshuang, III** 330
Li Siguang, III** 337
Lissy, II 232
Listen to Britain, I 435
Listopad, III** 298
Lisztomania, III* 202, 212
Le lit, III* 186
Le lit à colonnes (*Tragica gloria*), I 116
Le lit de la vierge, III* 144
Liten Ida, III* 254
Litera, II 300
Li troverò ad ogni costo (*Hide in plain sight*), III** 85
Little Big Man (*Il piccolo grande uomo*), II 105-106; III** 32, 33, 34, 93, 124
Little Caesar (*Piccolo Cesare*), I 234
The little doctor and the sick kitten, I 421
Little Fauss and Big Halsey (*Lo spavaldo*), III** 105
The little foxes (*Piccole volpi*), I 264
The little fugitive (*Il piccolo fuggitivo*), III* 345
The little island, II 306
Little man, what now? (*E adesso, pover'uomo?*), I 230
Little murders (*Piccoli omicidi*), III** 57
A little phantasy on a 19th Century painting, II 294
The little prince, III** 53
Little Red Hat, I 253
Little women (*Piccole donne*), I 235
Liubao de gushi, III** 330
Liu hao men, III** 327
Liudi na bolote, III** 319
Liu sanjie, III** 329
Livet pa laudet, I 296
Living & Glorious, III* 538
Living in a big way, II 84
Ljudi zveri, II 215
Ljutyj (*Il feroce grigio*), III** 316
Llanto por un bandido (*I cavalieri della vendetta*), III* 225
Local hero, III* 213
La locandiera, I 136
La locataire (*L'inquilino del terzo piano*), III** 118
Lo chiamavano Trinità, III* 64
The lodger (*Il pensionante*), II 53
Loed Sujan, III** 361
Logan's run (*La fuga di Logan*), III** 168
Loin de Manhattan, III* 138
La loi du nord (*La legge del nord*), I 73
Loin du Vietnam (*Lontano dal*

Vietnam), II 360; III* 94, 116, 125, 367, 385
Lola, III* 155, 156
Lola (*Lola, donna di vita*), III* 115
Lola, donna di vita (*Lola*), III* 115
Lola Darling (*She's gotta have it*), III** 209
Lola Montès (*Lola Montez*), II 132
Lola Montez (*Lola Montès*), II 132
Lolita, II 372, 374, 375; III** 55
The loneliness of the long-distance runner (*Gioventù, amore e rabbia*), III* 194, 195
Lonely are the brave (*Solo sotto le stelle*), II 30, 49; III** 98
Lonely boy/Paul Anka, III* 351
Lonely hearts, III** 227
Lonesome (*Primo amore*), I 257, 361, 449, 450
Lonesome cowboys, III* 532
The longest day (*Il giorno più lungo*), II 105, III** 124
The longest yard (*Quella sporca ultima meta*), II 70
The long goodbye (*Il lungo addio*), III** 80, 127
Longmen kezhan, III** 344, 349
Long pants (*Le sue ultime mutandine*), I 201
The long riders (*I cavalieri dalle lunghe ombre*), III** 35, 168
The long voyage home (*Viaggio senza fine*), I 262
Lontano dal Vietnam (*Loin du Vietnam*), II 360; III** 94, 116, 125, 367, 385
Look at Britain, III* 192
Look back in anger (*I giovani arrabbiati*), III* 193-194
Looker, III** 166
Looking for Mr. Goodbar (*In cerca di Mr. Goodbar*), II 32
Looks and smiles, III* 205
Løperjenten, III* 254
Lord Jim, II 31
Lord of the flies (*Il signore delle mosche*), III* 196
The lord of the rings (*Il signore degli anelli*), II 293
A los cinco de la tarde, III* 221
Los de la mesa 10, III* 394
Los que no fuimos a la guerra, III* 223
Los que viven donde sopla el viento suave, III* 430
Lost horizon (*Orizzonte perduto*), III** 13, 48
The lost patrol (*La pattuglia sperduta*), I 244, 245, 262, 415, 437
The lost week-end (*Giorni perduti*), I 271
Lotna, II 363, 365
La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, III* 18
Lotta partigiana, III* 373
Lotte alla Rhodiatoce, III* 372
Lotte in Italia, III* 96, 370
Louise, I 54
Louisiana Story, I 216; III* 343, 346
Loulou, III* 128
Le loup des Malveneurs (*Il lupo dei Malasorte*), I 114
Lourdes et ses miracles, III* 344
Love, III* 245
Love among ruins (*Amore tra le rovine*), II 87
Love and death (*Amore e guerra*), III** 71
Love and pain and the whole damn thing, III** 100
Love at first bite (*Amore al primo morso*), III** 186
Love brewed in the african pot, III** 439
The loved one (*Il caro estinto*), III* 197
Love letters (*Lettere d'amore*), II 79
Love making I and IV, III* 527
Love me and the world is mine (*Amami e il mondo sarà mio*), I 337
Love me, love me, love me, II 307
Love me or leave me (*Amami o lasciami*), II 79
Love me tonight (*Amami stanotte*), I 230
Love on the run (*Amore in corsa*), I 224
The love parade (*Il principe consorte*), I 217
Lovers and lollipops, III* 345
Love's struggle through the ages, I 155
Love story, III** 59, 149

Love streams, III** 103
Love with the proper stranger (*Strano incontro*), III** 99
Loving, III** 59
Law and order, III* 350
L-shaped room (*La stanza a forma di L*), III* 194
Lu Acai yu Huang Feihong, III** 343
Lua de seca menor, III** 436
Lu Ban de chuansuo, III** 329
Lucero de nieve, II 287
Lucía, III* 440, 443, 447
Luciano, III* 360
Luciano, una vita burocratica, III* 42
Lucida follia (*Heller Wahn*), III* 169
Luci della città (*City lights*), I 40, 189n, 191, 192, 194
Luci della ribalta (*Limelight*), II 95
Luci del varietà, II 181, 184, 329
Luci d'inverno (*Nattvardsgästerna*), II 323, 325, 326; III* 241, 256, 359
Lucio Flavio, o passegeiro de agonia, III* 469
Lucky Lady (*In tre sul «Lucky Lady»*), III** 54
Lucky Luciano, III* 23, 24
Lucrèce Borgia (*Cesare e Lucrezia Borgia*), I 54
Lucrezia Borgia (*Lukrezia Borgia*), I 305
Luč smerti, I 381
Ludwig, III* 16
Ludwig. Requiem für einen jungfräulichen König, III* 164
Ludzie z pociagu, II 223
Luffar Peter, I 287
Lui e lei (*Pat and Mike*), II 86
Luk E-san, III** 361
Lukrezia Borgia (*Lucrezia Borgia*), I 305
Lulu (1978), III** 199
Lulu (*Die Büchse der Pandora*) (1928), I 334
Lulù (1980), III* 131
Lumière (*Storia di un'amicizia tra donne*), III* 129
Lumière d'été, I 115; II 127
La luna, III* 46
Luna di miele (*The honeymoon*), I 207
Luna di miele stregata (*Haunted honeymoon*), III** 76
La luna e sei soldi (*The moon and six pence*), I 270
La luna è tramontata (*The moon is down*), I 271
Luna nera (*Black moon*), III* 112
La luna sorge (*Moonrise*), II 79
La luna avec les dents, III* 177
La lune dans le caniveau (*Lo specchio del desiderio*), III* 138
La lunga calza verde, II 307
La lunga marcia del ritorno, III* 372
La lunga notte del '43, III* 11, 37
Le lunghe vacanze del '36 (*Las largas vacaciones del '36*), III* 228
I lunghi giorni della vendetta, III* 37
Il lungo addio (*The long goodbye*), III** 80, 127
Il lungo inverno, III* 75
La lupa, II 181
Lupeni '29, II 235
Il lupo dei Malasorte (*Le loup des Malveneurs*), I 114
Un lupo mannaro americano a Londra (*An american werewolf in London*), III** 78, 186
Lurdža Magdany, III** 293
Lushan lian, III** 336
Lust for life (*Brama di vivere*), II 80
A luta continua, III** 436
Luy thep Vinh Linh, III** 359
Lyckliga skitar, III* 241
Le lys de la vie, I 67, 79

Maa on syntinen laulu, III* 249
Mababangong bangungot, III**, 370
Macadam (*L'albergo della malavita*), I 74, 121
Macao (*L'avventuriero di Macao*), II 56
Macbeth (1911), I 422
Macbeth (1948), II 336, 338
Macbeth (1971), III** 117
Maccheroni, III* 59
Una macchia rosa, III* 43
La macchina ammazzacattivi, II 161

La macchina cinema, III* 29, 71
La macchina nera (The car), III** 166
Mačecha, III** 253
Mačecha Samanišvili, III** 295
Ma che razza d'amici (Such good friends), II 60; III** 23
Ma che siamo tutti matti? (Goods must be crazy), III** 440
La machine, III* 143
La machine à refaire la vie, I 99
Machine Gun Kelly (La legge del mitra), III** 119
Machorka-Muff, III* 151
The Mac Masters (Ultimo tramonto sulla terra dei Mac Masters), III** 35
Macht der Finsternis, I 314
Die Macht der Gefühle (La forza dei sentimenti), III* 148
Macunaíma, III* 466
Madame Bovary (1933), I 106
Madame Bovary (1949), II 80
Madame de... (I gioielli di madame de...), II 132
Madame Dubarry, I 305, 309
Madame wünscht keine kinder, I 426
Madamigella di Maupin, III* 49
Madame Sans-Gêne, I 36
Madamu to nyobo, I 470
Mädchen in Uniform (Ragazze in uniforme), I 302, 347, 352-353
Das Mädchen Rosemarie (La ragazza Rosemarie), II 144
Maddalena (1954), II 175
Maddalena (1971), II 219
Made in USA (Una storia americana), III* 93
Mademoiselle Docteur (Mademoiselle Docteur o Salonicco, nido di spie), I 335, 336
Mademoiselle de la Seiglière, I 67
Mademoiselle Docteur o Salonicco, nido di spie (Mademoiselle Docteur), I 335, 336
Maden, III** 417
O Madiana, III* 452
Madigan (Squadra omicidi: sparate a vista), III** 84, 87
Madina Boe, III** 436
Mad Max (Interceptor), III** 229
Mad Max beyond thunderdrome (Mad Max oltre la sfera del tuono), III** 229
Mad Max oltre la sfera del tuono (Mad Max beyond thunderdrome), III** 229
Mad Max II (Interceptor, il guerriero della strada), III** 229
Mado, III* 126
Madre e figlio (Mutter und Kind), I 340
Madre Giovanna degli angeli (Matka Joanna od Aniolow), II 219; III* 202
La madriguera, III* 226
Mad wednesday (Meglio un mercoledì da leone), II 86
Maestro Samuele (Mästerman), I 283
Maeve, III* 219
Mafioso, III* 54
The Maggie, II 141
Il maggiordomo (Ruggles of Red Gaps), II 34
I maghi del terrore (The raven), III** 178
Magia verde, II 191
The magician of Lublin (Il mago di Lublino), III** 419
Magic moments, III* 80
Magirama, I 54n
Il magistrato, III* 54
I magliari, III* 11, 23
Magnifica ossessione (Magnificent obsession), II 81
La magnifica preda (River of no return), II 48, 60
The magnificent Ambersons (L'orgoglio degli Amberson), I 268, 270; II 336
Magnificent obsession (Magnifica ossessione), I 81
The magnificent seven (I magnifici sette), II 47; III** 23, 169
I magnifici sette (The magnificent seven), II 47; III 23, 169
Il magnifico avventuriero (Along came Jones), II 48
Il magnifico irlandese (Young Cassidy), III* 209
Il magnifico scherzo (Monkey business) (1953), II 88
Le magnifique (Come si distrugge la reputazione del più grande agente del mondo), III* 123
Magnum force (Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan), III** 153
Il mago della pioggia (The rainmaker), II 106
Il mago di Lublino (The magician of Lublin), III** 419
Il mago di Oz (The wizard of Oz), I 265, 273
Mahanagar, III** 378
Mahiru no ankoku, II 269
Mahler (La perdizione), III* 202, 212
Mahlzeiten, III* 149
Mai di domenica (Jamais le dimanche), II 29
Maila, III** 388
La main du diable (La mano del diavolo), I 114
Maine Océan, III* 113
Maioria absoluta, III* 460
La maison du maltais (La casa del maltese), I 92
La maison du mystère, I 371
Mais qu'est-ce qu'elles veulent, III* 129
Maître après Dieu (Padrone dopo Dio), II 124
Le maître des forges, I 36, 39
Les maîtres du temps, II 305
Les maîtres fous, III* 354
Majakovskij smeëtoja, II 214
Major Dundee (Sierra Charriba), III** 42
Makam Chams, III** 403
Make way for tomorrow (Cupo tramonto), I 250; II 34
Making a living, I 173
Making love, III** 59
Mala Kronika, II 301
O mal amado, III* 234
Malambo, III* 183
Malaren, III* 246
Malaria, III* 184
Malatesta, III* 173
Mal' cugan, III** 286, 319
Mal de Espanha, I 455
Das Mal des Todes, III* 161
Maldone, I 91
Male and female (Maschio e femmina), I 165
I maledetti (Les maudits), I 119; II 122
Maledetti vi amerò, III* 80
La maledizione di Damien (Damien), III** 180
Maledizione (Emberek a havason), I 450-451
Les mâles (I maschioni), III** 213
Il maligno (The devil's rain), III** 107
Malizia, III* 61
Malmequer, I 455
Malombra, I 135; II 186
Malpertuis, III* 185
The maltese falcon (Il mistero del falco), II 38, 51, 52, 57
Maluela, III* 446
Malu tianashi, I 472n
Maly western, II 300
Mama cumpie 100 años (Mammà compie cent'anni), III* 226
Mama, ich lebe, II 233
La maman et la putain, III* 139
Mambo, II 27
Mame, III** 48
Mamito, III* 452
Mammà compie cent'anni (Mama cumpie 100 años), III* 226
«Mamma dove sei?», II 309
Mamma. Mit liv ar nu, III* 235
Mamma Roma, III* 20
Mam'zelle Nitouche (Santarellina), I 94
A man called horse (Un uomo chiamato cavallo), III** 34
Man chu, III** 355
The manchurian candidate (Va' e uccidi), III** 27, 28
Mancia competente (Trouble in paradise), I 217
Mandabi, III** 422
Mandara, III** 356
Mandato di cattura (Dragnet) (1954), II 106
Der man die zijin haar kort liet knippen (L'homme au crâne rasé), III* 187
Mandingo, III** 24
La mandragola, II 181; III* 60
Manèges, II 121
A man for all seasons (Un uomo per tutte le stagioni), II 42
The man from Diner's club (Il piede più lungo), II 98-99
The man from Laramie (L'uomo di

Laramie), II 46
Il mangiaguardie, III* 122-123
Manha submersa, III* 238
Manhattan, III** 72
Manhattan madness (*Un'avventura a New York*), I 195
Manhunter (*Manhunter. Frammenti di un omicidio*), III** 80
Manhunter. Frammenti di un omicidio (*Manhunter*), III** 80
Le mani dell'altro (*Orlachs Hände*), I 313
Una maniera d'amare (*A kind of loving*), III* 194, 195
Manifesto of world revolution war, III* 488
Manila by night/City after dark, III** 367
Mani liberate (*Befreite Hände*), I 360
Man in the dark (*L'uomo nell'ombra*), II 75
The man in the white suit (*Lo scandalo del vestito bianco*), II 142
Man in the wilderness (*Uomo bianco, va' col tuo Dio*), III** 34
Le mani sporche, III* 73
Mani sporche sulla città (*Busting*), III** 85-86
Le mani sulla città, III* 23
Manji (*La casa degli amori particolari*), III* 490
Män kan inte valdtas, III* 240
Mannen från Mallorca, III* 243
Mannen pataket (*L'uomo sul tetto*), III* 243
Mannequin (*Puzzle of a downfall child*), III** 122
Männer (*Uomini*) 1986, III* 171
La mano del diavolo (*La main du Diable*), I 114
La mano dello straniero, II 186
La mano en la trampa, III* 392
The man of Aran (*L'uomo di Aran*), I 214, 215, 430, 431, 434; III* 219, 343
Man of flowers, III** 227
Man of the west (*Dove la terra scotta*), II 46
Le manoir du diable, I 25
Manolesco (*Manolescu*), I 373
Manolescu (*Manolesco*), I 373
Manon (1949), II 119
Manon (1986), III* 456
Manon des sources, II 129
Manon Lescaut (1926), I 341
The man on the tight rope (*Salto mortale*), II 23
Mano pericolosa (*Pick up in South Street*), II 33
A man's castle (*Vicino alle stelle*), I 230
Man's favourite sport? (*Lo sport preferito dall'uomo*), II 88
La mansión de la locura, III* 431
Man sku väre noget ved musikken, III* 256
Manthan, III** 382
Il manto rosso (*Under the red robe*), I 284
Manuel, III* 423
Manuela, III* 440
The man who envied women, III** 199
The man who loved women (*I miei problemi con le donne*), III** 66
The man with X-ray eyes (*L'uomo dagli occhi a raggi X*), III** 178
La manzana de la discordia, III* 425
Ma nuit chez Maud (*La mia notte con Maud*), III* 105
The man who fell to earth (*L'uomo che cadde sulla Terra*), III* 209
The man who knew too much (*L'uomo che sapeva troppo*), I 430n; II 64, 65, 76
The man who shot Liberty Valance (*L'uomo che uccise Liberty Valance*), II 36
The man who would be King (*L'uomo che volle farsi re*), II 58
The man with the golden arm (*L'uomo dal braccio d'oro*), II 60
Ma papà ti manda sola? (*What's up, doc?*), III** 147, 148
El mar, III* 438
The marathon man (*Il maratoneta*), III** 105
Il maratoneta (*The marathon man*), III** 105
Marat-Sade, III* 205
The march, III* 349
La marche des machines, I 77
La marchesa von... (*Die Marquise von O.*), III* 107
The march of time, II 13
March to Aldermaston, III* 192
Il marchio sulla carne (*La duchesse de Langeais*), I 66
Marcia nuziale, III* 26
La marcia su Roma, III* 53
Marcia trionfale, III* 29
Marco Polo, III* 37
Il mare, III* 50
Margaritka, II 303
Le marge (*Il margine*), III* 131
Margherita Gauthier (*Camille*), I 236n
Il margine (*Le marge*), III* 131
Maria Antonietta (*Marie Antoinette*), I 224
Maria Candelaria (*La vergine indiana*), I 475; II 283
Maria Chapdelaine (*Il giglio insanguinato*), I 101
María de mi corazón, III* 429
Maria di Scozia (*Mary of Scotland*), I 244
Maria do mar, I 455
The mariage circle (*Matrimonio in quattro*), I 217
Le mariage de Babylas, I 370
Le mariage de Chiffon, I 116
Maria, leggenda ungherese (*Tavaszi Zápor* o *Marie, légende hongroise*), I 449, 450
Maria Luisa (*Marie Louise*), I 465
Maria Maruskja, III* 253
Maria Papoila, I 455
Maria Rosa, I 164
Maria's lovers, III** 112, 113, 277, 287
Maria Stuart, I 428
Marie Antoinette (*Maria Antonietta*), I 224
Marie: a true story (*Una donna, una storia vera*), III** 233
Maria Chapdelaine, III** 218
La Marie du port (*La vergine scaltra*), II 120
La mariée était en noir (*La sposa in nero*), III* 102
Los Marielitos, III* 442
Marie Louise (*Maria Luisa*), I 465
Marie-Martine, I 115
Marie pour mémoire, III* 144
Marigolds in August, III** 440-441
Marimbas, III* 460
Marinai senza stelle, I 137
Mariti (*Husbands*), III** 103
Mariti in città, II 182
Mariti in prova, III** 60
Il marito, III* 38
Un marito a modo mio (*Der Mustergatte*), I 360
Il marito della Pellerossa (*The squaw man*), I 164
Marito e moglie, II 186
Un marito per Anna Zaccheo, II 169
Un marito per mia madre (*Miquet te et sa mère*) (1949), II 119
Marius, I 94, 427
Marizza, genannt die Schmuggler-Madonna, I 325
The mark of Zorro (*Il segno di Zorro*), I 196, 219
Markurells i Wadköping, I 284
Marlowe (*Marlowe l'investigatore*), III** 80
Marlowe il poliziotto privato (*Farewell my lovely*), III** 80
Marlowe indaga (*The big sleep*) (1978) III** 107
Marlowe l'investigatore (*Marlowe*), III** 80
Marmeladupproret, III* 245
Marnie, II 79
Marocco (*Morocco*), I 211
Marooned (*Abbandonati nello spazio*), III** 24, 164
Die Marquise von O. (*La marchesa von...*), III* 107
A married couple, III* 354; III** 215
Married life, I 168
The marrying kind (*Vivere insieme*), II 86
La Marseillaise (*La marsigliese*), I 109; II 128
La marsigliese (*La Marseillaise*), I 109; II 128
Martin (*Vampyr*), III** 179, 193
Martin et Léa, III* 139
Marty, II 106
Mary of Scotland (*Maria di Scozia*), I 244
Maruhi-Shikijo mesu ichiba, III* 512

Mary Poppins, II 104; III** 46, 47
Marzo '43 - Luglio '48, III* 373
La maschera del demonio, II 189; III* 65
La maschera della morte rossa (*The masque of the red death*), III** 178
La maschera della vita (*Klovnen*), I 296
La maschera di cera (*The mystery of Wax Museum*) (1933), I 257-258
La maschera di cera (*House of wax*) (1953), II 75
La maschera di Dimitrios (*The mask of Dimitrios*), I 271; II 52
La maschera di Frankenstein (*The curse of Frankenstein*), II 142-143
La maschera eterna (*Die ewige Maske*), I 356
Mascherata (*Maskerade*), I 448
Maschere di celluloide (*Show people*), I 226
Maschio e femmina (*Male and female*), I 165
Il maschio e la femmina (*Masculin féminin*), III* 93
I maschioni (*Les mâles*), III** 213
Masculin féminin (*Il maschio e la femmina*), III* 93
M.A.S.H., III** 55, 77, 124, 127
Mask (*Dietro la maschera*), III** 148
Maskarad, I 414; II 197
Maskerade (*Mascherata*), I 448
Masks and faces, I 423
The mask of Dimitrios (*La maschera di Dimitrios*), I 271; II 52
I masnadieri (*Friedrich Schiller*), I 360
Il masnadiero (*The beggars opera*), III* 205
The masque of the red death (*La maschera della morte rossa*), III** 178
Masquerade (*Anything for Venice*), II 90
Masques, III* 110
Il massacro del giorno di San Valentino (*The St. Valentine's day massacre*), III** 82, 119
Il massacro di Fort Apache (*Fort Apache*), II 35
Mass for a Dakota sioux, III* 527
Mästerkatten i stövlar, I 295
Mästerman (*Maestro Samuele*), I 283
Mat' (1926), I 397, 399, 400, 401, 404, 413, 416, 445
Mat' (1956), II 205
Mata au hi made, II 269
Mataron a Venancio Flores, III* 404
Matatabi, II 268
Mater amatissima, III* 231
Mater Dolorosa (*Desiderata*), I 48, 49
La maternelle, I 95
Maternità proibita (*L'étrange madame X*), II 127
Matewan, III** 198
Mathias Kneissl, III* 172
Mati manes, III** 383
Matira manisha, III** 380
Matka Joanna od Aniolow (*Madre Giovanna degli angeli*), II 219; III* 202
I matlosa, III* 179
Matou a familia e foi ao cinema, III* 468
Un matrimonio (*A wedding*), III** 55, 128, 129
Il matrimonio di Maria Braun (*Die Ehe der Maria Braun*), III* 155, 170
Matrimonio in quattro (*The mariage circle*), I 217
Un matrimonio movimentato (*Der Florentiner Hut*), I 360
Una matta matta matta corsa in Russia, III** 256
Mattatoio 5 (*Slaughterhouse five*), III** 164
Il mattatore di Hollywood (*The errand boy*), III** 67
A matter of life and death (*Scala al paradiso*), I 437; II 139
A matter of time (*Nina*), II 80; III** 46
Matti da slegare, III* 29, 71, 374
La maudite galette, III** 214
Les maudits (*I maledetti*), I 119; II 122
Les maudits sauvages, III** 213
Mauprat, I 63
Maurice, III** 110
Mauvaise conduite, III* 435
Le mauvais coup (*I cattivi colpi*), III* 137
Les mauvaises fréquentations, III* 140
Les mauvaises rencontres, II 134
La mauvais oeil, I 462, 464
Mauvais sang, III* 145
The maxalites, III** 375
Max alla fattoria (*L'idylle à la ferme*), I 39
Max comes across (*Max in America*), I 41
Max domatore per amore (*Le roi du cirque*), I 41
Max e il cavaliere Bayardo (*Max et l'inauguration de la statue*), I 39, 40
Max e le nozze (*Max se marie*), I 40; III* 39
Max et la quinquina, I 40; III* 39
Max et le ferrailleurs (*Il commissario Pelissier*), III* 125
Max et l'inauguration de la statue (*Max e il cavaliere Bayardo*), I 39, 40
Max Havelaer, III* 190
La máxima felicidad, III* 454
Maximum overdrive (*Brivido*), III** 182
Max in America (*Max comes across*), I 41
Max in a taxi, I 41
Max my love, III* 503
Max nel castello degli spettri (*Au secours*), I 41
Max se marie (*Max e le nozze*), I 40; III* 39
Max wants a divorce (*Il divorzio di Max*), I 41
Maya darpan, III** 383
Mayfair, III** 440
Maynila sa kuko ny livanag, III** 368, 369
Mazurka (*Mazurka tragica*), I 448
Mazurka tragica (*Mazurka*), I 448
La mazzata (*Thunderbolt*), I 210
McCabe and Mrs. Miller (*I compari*), III** 37, 127
Mc Q (*È una sporca faccenda, tenente Parker*), III** 24
Meachorei hasoragim (*Oltre le sbarre*), III** 419
Mean streets, III** 142, 143
Mechanika golovnogo mozga, I 398
Mečtat i žit', III** 308
Med allt a hreinu, III* 258
Meddig él az ember, III* 359
Medea (1968), III* 538
Medea (1970), III* 21
Le médecin de Cafiré, III** 432
Il mediatore (*The nickel ride*), III** 83, 99
Il medico della mutua, III* 54
Meditation, III* 547
Meditation on violence, III* 522
Meditazioni, episodio di *Strannye ljudi*, III** 264
Méditerranée, III* 144
Medium cool (*America, America, dove vai?*), III** 52
Medvež'ja svad'ba, I 407
Meetings with remarkable men, III* 206
Meet John Doe (*Arriva John Doe*), I 263
Meet me in St. Louis, II 100
Meenwen sterven in de haven, III* 188
El megano, III* 435, 440
Meghe dhaka tara, III** 379
Meglio un mercoledì da leone (*Mad wednesday*), II 86
Me gustan los estudiantes, III* 403
Mehamed Diab, III* 369
Meigno xin, III** 347
La meilleur façon de marcher, III* 121
La meilleure part (*Gli anni che non ritornano*), II 121
Het meisje met rode haar, III* 190
Mei you hangbiao de hui, III** 338
Mektub?, III** 407
Mella, III* 446
Mélo, II 363, 366
La melodia del mondo (*Melodie der Welt*), I 242, 344, 350
Melodie celesti (*Les musiciens du ciel*), I 91
Melodie der Welt (*La melodia del mondo*), I 242, 344, 350
Mélodie en sous-sol (*Colpo grosso al Casinò*), III* 119

Melodii Verijskogo kvartala, III** 297
Melodrama, III* 450
Melvin & Howard (Una volta ho incontrato un miliardario), III** 64
The member of the wedding, II 109
La mémoire fertile, III** 401
Memoria de Helena, III* 463
La memoria di Kunz, III* 75
Memoria do cangaço, III* 461
Memorias del subdesarrollo, III* 440
Memorias do carcere, III* 472
Memórias e confissões, III* 236
Memphis Belle, I 264, 272
Me myself and I, III* 540
The men (Uomini) (1950), II 15, 41, 108; III** 153
La menace (La minaccia), III* 121
O mencaso, III* 236
I mendicanti della vita (Beggars of life), I 250n
Menglong gunojiang (L'urlo di Chan terrorizza anche l'Occidente), III** 343
Ménilmontant, I 78
Menino de engenho, III* 463
Men in war (Uomini in guerra), II 15
Men of bronze, III** 209
Menschen im Käfig (Fortunale sulla scogliera), I 337, 425
Mentre la città dorme (While the city sleeps), II 61
Mentre Parigi dorme (Les portes de la nuit), I 119; II 120
Menuet, III* 190
Meoto zenzai, II 259
Le mépris (Il disprezzo), III* 91
Le mépris n'aura qu'un temps, III* 354
Il meraviglioso paese (The wonderful country), II 48
Mercanti di uomini (Border incident), II 18
The merchant of Venice, I 423
Un mercoledì da leoni (Big wednesday), III** 155
Meren juhlat, III* 247
Le merle, II 294
La merlettaia (La dentellière), III* 177
Il merlo maschio, III* 61
Merril's marauders (L'urlo della battaglia), II 15, 70, 71
Merry-go-round (1979), III* 109
Merry-go-round (Donne viennesi) (1922), I 204
The merry widow (La vedova allegra) [di Stroheim], I 204, 206
Les merveilles des Mille et une nuit, I 25
Het mes, III* 189
Los meses y los días, III* 428
Meshes of the afternoon, III* 522
Meshi, II 252, 253
Mes petites amoureuses, III* 140
La messa è finita, III* 77, 78
Messaggero d'amore (The go-between), II 350; III* 210
Messaggio tragico (A dispatch from Reuter's), I 271
Messalina, I 132
Das Messer im Kopf (Il coltello in testa), III* 172
Il Messia, III* 18
Il messia selvaggio (The savage Messiah), III* 202
Messico insanguinato (Flor silvestre), I 475
Messidor, III* 176
Metall des Himmels, I 344
Metamorfosis de un jefe de policía, III* 407
Metello, III* 49, 50
Meteor, III** 164
Meteorango kid, herói intergalattico, III* 468
Il meticcio della foresta (The half breed), I 195
Metropolis, I 315, 318
Metti una sera a cena, III* 50
Mezzogiorno di fuoco (High noon), II 40, 41, 42, 108, 347; III** 169
Mezzogiorno e mezzo di fuoco (Blazing Saddles), III** 76
La mia Africa (Out of Africa), III** 98
La mia brillante carriera (My brilliant carrier), III** 225
La mia droga si chiama Julie (La sirène du Mississippi), III* 102
Miami Vice, III** 80
Mia moglie ci prova (Critic's choice), II 99

La mia notte con Maud (Ma nuit chez Maud), III* 105
Mia sorella Evelina (My sister Eileen), II 97
La mia via (Going my way), II 34
Mica scema la ragazza (Une belle fille come moi), III* 104
Michael Kohlhaas, der Rebell (La spietata legge del ribelle), III* 150
Michelangelo, I 465, 466
Mickey, I 168
Mickey Mouse (Topolino), I 254
Mickey One, III** 92
Mickey's follies, I 254
Micki & Maude, III** 67
Mičurin, II 198,199
Middle of the night (Nel mezzo della notte), II 106
Midnight (La signora di mezzanotte), I 235
Midnight cowboy (Un uomo da marciapiede), III* 197; III** 104
Midnight express (Fuga di mezzanotte), III* 212; III** 107, 161
A midsummer night's dream (Il sogno di una notte di mezza estate), I 243
A midsummer night's sex comedy (Una commedia sexy di mezza estate), III** 72
I miei problemi con le donne (The man who loved women), III** 66
Mïerlou, III** 338
Il migliore (The natural), III** 14, 152
I migliori anni della nostra vita (The best years of our life), II 8, 15, 17
Mi hermano Fidel, III* 442
Mi hija Hildegart, III* 229
Mi hijo el Che. Un retrato de familia de don Ernesto Guevara, III* 395
Mikaël (Desiderio del cuore), I 290
Mikela, episodio di Stranicy prošlogo, III** 295
Mikey and Nicky (Mikey e Nicky, III** 55
Mikey e Nicky (Mikey and Nicky) III** 56
Mikka Sensô, III* 508
El milagro de la sal, II 287
Milano '83, III* 41
Milarepa, III* 47
Milarja, III* 73
Mildred Pierce (Il romanzo di Mildred), II 53
Milestones, III** 139, 140
Le milieu du monde, III* 175
O milionáři který ukradl slunce, II 298
Il milione (Le million), I 84, 86, 88
Milka. Elokuya tabuista, III* 250
The milky way (La via lattea), I 201
Le mille e una notte (Arabian nights), I 273; II 11
1997: fuga da new York (Escape from New York), III** 169, 181
1941: allarme a Hollywood (1941), III** 77, 155, 171, 175
1964: allarme a New York (I wonna hold your hand), III** 171
1975: occhi bianchi sul pianeta terra (The Omega man), III** 166
1860, I 133
Millie (Thoroughly modern Millie), III** 47
Milli fjells og fjörn, III* 257
Le Million (Il milione), I 84, 86, 88
Million dollar legs, I 87, 242
Mi manda Picone, III* 55
Mimì metallurgico ferito nell'onore, III* 55
La minaccia (La menace), III* 121
Minamata: Kanjasan to sono sekai, III* 509
Minamata ikki, III* 509
Min and Bill (Castigo), I 235
De minder gelukkige terugkeer van Joszef Katus naar het land van Rembrandt, III* 189
Minerva traduce el mar, III* 441
Il minestrone, III* 72, 79
Mingleng, III** 340
Minino, III** 256
Minin i Požarskij, I 413
Ministry of fear (Prigioniero del terrore), II 53
Minnie and Moskowitz (Minnie e Moskowitz), III** 55, 103
Minnie e Moskowitz (Minnie and Moskowitz), III** 55, 103
Minshu no teki, II 268
Minus zero, III** 201

Une minute pour une image, III* 114
Mio, III* 492
Il mio amico il Diavolo (Bedazzled), III** 53
Il mio amore vivrà (Fanny by gaslight), I 438
Il mio corpo ti scalderà (The outlaw), II 37, 108
Mio figlio professore, II 173
Mio Mao (Felix, the cat), I 251
Il mio uomo è una canaglia (Born to win), III* 274; III** 112
Mio zio (Mon oncle), II 133, 134
Miguelito, III** 370
Miquette et sa mère (muto), I 39
Miquette et sa mère (Un marito per mia madre) (1949), II 119
Mira, III* 189
Le miracle des loups (Il miracolo dei lupi), I 67
The miracle of Morgan's creek (Il miracolo del villaggio), I 267; II 85
Les miracles n'ont lieu qu'une fois (I miracoli non si ripetono), II 121
The miracle woman (La donna del miracolo), I 250n
The miracle worker (Anna dei miracoli), III** 93
I miracoli non si ripetono (Les miracles n'ont lieu qu'une fois), II 121
Il miracolo, vedi Amore
Miracolo a Milano, II 164; III** 375
Il miracolo dei lupi (Le miracle des loups), I 67
Il miracolo del villaggio (The miracle of Morgan's creek), I 267; II 85
O miracul de Fatima, I 454
Miranda, III* 70
Mir vhodjaščemu (Pace a chi entra), II 210
Mise à sac (Una notte per cinque rapine), III* 139
Mise Eire, III* 205, 219
I miserabili (1947), II 189
I miserabili (Die Eleuden) (1958), II 232
Misère au Borinage, I 463, 464
Le miserie del signor Travet, II 186
The misfits (Gli spostati), II 57
Mishima, III** 157
Mi socio, III* 421
Miss America, III* 379
Die Missbrauchten Liebesbriefe (Lettere d'amore smarrite), I 465
Miss Europa (Prix de beauté), I 133
Misshadlingen, III* 241
Missili in giardino (Rally round the flag), II 34
Missing, III* 142; III** 110, 151, 158
The mission, III* 212
Missione in Manciuria (Seven women), II 36
Mission to Moscow, II 20
Mississipi blues, III* 136
Miss Lonelyhearts, III** 63
Miss Mary, III* 401
Miss O'Gynie et les hommes-fleurs, III* 185
Missouri (The Missouri breaks), III** 38, 95
The Missouri breaks (Missouri), III** 38, 95
Mister Freedom (Evviva la libertà), III* 384
I misteri dei giardini di Compton House (The draughtman's contract), III* 215
I misteri di Londra (Nicholas Nickleby), I 438
I misteri di New York (The exploits of Elaine), I 147
I misteri di Shanghai (Shanghai gesture), I 265
I misteri di un'anima (Geheimnisse einer Seele), I 333-334
Il mistero del falco (The maltese falcon), II 38, 51, 52, 57
Il mistero della camera gialla (Le mystère de la chambre jaune), I 59
Il mistero di Oberwald, II 356; III* 17, 73
Il mistero di Wetherby (Wetherby), III* 213, 216
Mister Smith va a Washington (Mr. Smith goes to Washington), I 250, 263
Les mistons, III* 100
Mitrea Cocor, II 235
Mitten ins Herz, III* 171

Mixed blood, III** 138
Miyama no musume, I 469
Miyo, III* 511
Mizu de kakareta monogatari, III* 498
Mladý muž a bibá welryba, III* 279
Mlodosc Chopina (La giovinezza di Chopin), II 218
Mne dvadcat'let (Ho vent'anni), II 212; III** 238, 284
Moana of the south seas (L'ultimo Eden), I 215, 223, 328, 430
Moara cu noroc, II 235
Moaru aki, II 270
Moby Dick, II 57
Modella di lusso (Vogue of 1938), I 258
Model shop (L'amante perduta), III* 115
Modeng baobiao, III** 346
Moderato cantabile, III* 196, 205
A modern hero, I 336
The modern musketeer (Il moschettiere moderno), I 196
Modern times (Tempi moderni), I 107, 189n, 193, 194; II 94
Modesty Blaise, II 350
Modorigawa, III* 512
Moetsukita chizu, III* 497
Mogli (Hustruer), III* 253
Una moglie (A woman under the influence), III** 102, 103
La moglie del centauro (Wife of the Centaur), I 225
La moglie del prete, III* 54
La moglie del professore (Petersen), III** 226
Una moglie infernale (Au petit bonheur), I 122
La moglie riconquistata (To Mary with love), I 247
Mogli pericolose, II 182
Mohamed Diab, I* 369
Moi, Pierre Rivière..., III* 134, 135
Moi tinh dau, III** 360
Moi universitety, I 415
Moi, un noir, III* 355; III** 432
Mojado power, III* 431
Moj drug Ivan Lapšin, III** 284, 285
Mokhtar, III** 403
Mol'ba, III** 293, 294, 302
Moleque Tião, II 274
Molierè, III* 134
The Mollycoddle (Un pulcino nella stoppa), I 196
Molly O', I 168
The Molly Maguires (I cospiratori), III** 26
Molodaja gvardia (La giovane guardia), II 197
Molodo-zeleno, II 211
Molti sogni per le strade, II* 175
Il molto onorevole mister Pulham (H.M. Pulham esq.), I 265
Momenti di gloria (Chariots of fire), III* 210, 211
Il momento della verità, III* 23
Momento selvaggio (Something white), (1960), III** 29
Momma don't allow, III* 191
Mona Lisa, III* 217
La mondana rispettosa (La p... respecteuse), II 122
Le monde de Paul Delvaux, I 463
Le monde du silence (Il mondo del silenzio), III* 112
Mondo candido, III* 65
Mondo cane, III* 65
Il mondo dei robot (Westerworld), III** 166
Il mondo del silenzio (Le monde du silence), III* 112
Il mondo di Alex (Alex in Wonderland), III** 61
Il mondo di Utamaro (Utamaro), III* 511
Il mondo nuovo (La nuit de Varennes), III* 58
Mondo trash, III** 194
Il mondo va avanti (The world moves on), I 244
Il monello (The kid), I 182, 184, 194
La moneta insanguinata (The Brasher doubloon), II 55
Money movers (Squadra speciale 44 Magnum), III** 222
Mongolha, III** 390
Monkey business (1931), I 240
Monkey business (Il magnifico scherzo) (1953), II 88
Monkey grip, III** 227
Monolog, III** 251
Mon oncle (Mio zio), II 133, 134
Mon oncle Antoine, III** 213

Mon oncle d'Amérique, II 361
Monsieur Hawarden, III* 185
Monsieur Hulot nel caos del traffico (*Trafic*), II 133
Monsieur La Souris, I 115
Monsieur Ripois (*Le amanti di Monsieur Ripois*), II 122
Monsieur Verdoux, II 94
La montagna incantata (*Der Zauberberg*), III* 173
La montagna sacra (*The holy mountain*), III* 431
La montagne infidèle, I 62
Montecarlo, I 217
Monterey pop, III* 348; III** 50
Montevergine, I 135
Monte Walsh (*Monty Walsh, un uomo duro a morire*), III** 37
Il montone infuriato (*Le mouton enragé*), III* 124
Montparnasse (*Montparnasse 19*), II 118
Montparnasse 19 (*Mountparnasse*), II 118
Monty Python (*Monty Python and the Holy Grail*), III* 218
Monty Python and the Holy Grail (*Monty Python*), III* 218
Monty Python, il senso della vita (*Monty Python's meaning of life*), III* 218
Monty Python's life of Brian, III* 218
Monthy Python's meaning of life (*Monty Python, il senso della vita*), III* 218
Monty Walsh, un uomo duro a morire (*Monte Walsh*), III** 37
Moon, III* 550
The moon and six pence (*La luna e sei soldi*), I 270
Moonbird, II 292
Monfleet (*Il covo dei contrabbandieri*), II 61, 62
The moon is blue (*La vergine sotto il tetto*), II 60
The moon is down (*La luna è tramontata*), I 271
Moonlighting, III* 216
Moonrise (*La luna sorge*), II 79
Moos auf den Steinen, III* 183
Moral, III** 370
Moranbong, III** 353
Morbo, III* 225
Morderca zostawia slad, II 225
Die Mörder sind unter uns (*Gli assassini sono tra noi*), II 143, 230
Die Mörder von Dimitri Karamasoff (*Il delitto Karamazov*), I 374
Mordi e fuggi, III* 56
Mord und Totschlag (*Vivi ma non uccidere*), III* 150
More, III** 308
More milk Evette, III* 531
Morgan, a suitable case for treatment (*Morgan, matto da legare*), III* 198; III** 58
Morgan, matto da legare (*Morgan, a suitable case for treatment*), III* 198; III** 58
Morgenrot (*L'inferno dei mari*), I 355
Morin un poco, III* 404
Morocco (*Marocco*), I 211
Morsat sost shi amit, III** 437
La mortadella, III* 54
The mortal storm (*Bufera mortale*), I 265
La morta stagione dell'amore (*La morte saison des amours*), III* 111
La mort de Mario Ricci (*Morte di Mario Ricci*), III* 177
La mort en ce jardin (*La selva dei dannati*), II 342
La mort en directe (*La morte in diretta*), III* 136
Mort en fraude (*La donna di Saigon*), III* 83
La morte al lavoro, III* 74
La morte alle calcagna (*Out of bonds*), III** 86
Morte all'orecchio di Van Gogh, III* 537
Morte a Venezia, III* 16
La morte cavalca a Rio Bravo (*The deadly companions*), III** 42
La morte corre sul fiume (*The night of the hunter*), II 110
Morte di Mario Ricci (*La mort de Mario Ricci*), III* 177
La morte di Sigfrido (*Siegfrieds Tod*), I 316, 317, 343
Morte di un amico, III* 12
La morte è discesa a Hiroshima (*The beginning or the end*), II 14, 111
La morte in diretta (*La mort en directe*), III* 136
Morte e vida Severina, III* 470
La morte saison des amours (*La morta stagione dell'amore*), III* 111
Morti sospette (*Un papillon sur l'épaule*), III* 120
La mort trouble, III** 403
Mor' kran, I 63
Mosaic, II 294
Mosaics of the mind, III* 549
La mosca (*The fly*), III** 183
Mosca a New York (*Moscow on the Hudson*), III** 61, 159
Mosca non crede alle lacrime (*Moskva slezam ne verit*), III** 254
Il moschettiere moderno (*The modern musketeer*), I 196
Moscow on the Hudson (*Mosca a New York*), III** 61, 159
Moseka, III** 435
Moses und Aron, III* 151
Moses Wine detective (*The big fix*), III** 80
Moskva, ljubov' moja, III** 258
Moskva slezam ne verit (*Mosca non crede alle lacrime*), III** 254
Mosquito Coast, III** 231
The most dangerous game (*La pericolosa partita*), I 216n
I mostri, III* 56
Il mostro della laguna nera (*Creature from the black lagoon*), II 113
Il mostro dell'astronave (*It! The terror beyond space*), III** 171
Il mostro di Londra (*The two faces of Doctor Jekyll*), II 143
Il mostro è in tavola, barone... Frankenstein (*Flesh for Frankenstein*), III** 138
Mother India, III** 373
Mother's day, III** 193
Mothlight, III* 527
Motion painting, II 295
Los motivos de Luz, III* 433
Mouchette, II 321; III* 118, 141
Les mouettes meurent au port, II 150
Moul le ya, III** 356
Moulin Rouge, I 337
Mouna ou le rêve d'un artiste, III** 426
Mourir à trente ans, III* 142
Le mouton enragé (*Il montone infuriato*), III* 124
Move (*Dai, muoviti*), III** 62
Movie crazy (*La frenesia del cinema*), I 201
Movie movie (*Il boxeur e la ballerina*), III** 47, 54
Movimenti notturni (*Tapage nocturne*), III* 129
Moving out, III** 227
Mozart. Wen die Götter lieben, I 360
Mr & Mrs 55, III** 374
Mr. Arkadin (*Rapporto confidenziale*), II 336, 337
Mr. Deeds goes to town (*È arrivata la felicità*), I 249
Mr. Klein, II 351; III* 123
Mr. Robinson Crusoe (*Il signor Robinson Crusoè*), I 197
Mr. Smith goes to Washington (*Mister Smith va a Washington*), I 250, 263
Mrs. Miniver (*La signora Miniver*), I 264; II 17
Mrs. Soffel, III** 225
Mr. Wrong, III** 233
Il mucchio selvaggio (*The wild bunch*), III** 42, 44
Mučedníci lásky, III* 269
Mudar de vida, III* 220
Der müde Tod (*Destino* o *Le tre luci*), I 302, 314, 315, 324
Mueda, memória e massacre, III* 479; III** 436
Muerte al amanecer, III* 416
Muerte de un burócrata, III* 439
Muerte de un ciclista (*Gli egoisti*), II 152; III* 220
Muerte de un magnate, III* 416
Muerte de Sebastian Arache y so pobre entierro, III* 399
Los muertos si salen, III* 455
La Muette (episodio di *Paris vu par*), III* 110
Mughamarat batal, III** 408
Mugibue, II 259
Muha, II 301

Muhammad Alí the greatest, III* 384-385
Muito prazer, III* 472
Mujer ante el espejo, III* 448
Mujin retto, III* 506
Mukhamukham, III** 384
Mukh-omukhosh, III** 387
Il mulino del Po, II 181
Multiple maniacs, III** 194
Mumaren, III** 336
Mun, III** 355
Muna-Moto, III** 433
Münchhausen (*Il barone di Münchhausen*), I 364
Muñequitas porteñas, I 474n
A munition girl's roumance, I 423
Munna, III** 375
Munro, II 292
Mupin sanshi sui, III** 349
Le mur (*La rivolta*), III** 416
Le mura di Malapaga (*Au delà des grilles*), II 122
La muralla verde, III* 416
Murder à la Mod, III** 188
Murder Inc. (*Sindacato assassini*), III** 79
Murder, my sweet (*L'ombra del passato*), II 28, 52
The murder of Fred Hampton, III* 378
Murder on the Orient Express (*Assassinio sull'Orient Express*), III** 92
Muriel, il tempo di un ritorno (*Muriel ou le temps d'un retour*), II 358; III* 117
Muriel ou le temps d'un retour (*Muriel, il tempo di un ritorno*), II 358; III* 117
Mur murs, III* 114
El muro, II 281
Murphy's I.O.U., I 168
Musashi Miyamoto, II 236
Musen fusen, I 471n
La musica, III* 116
Musica indiavolata (*Strike up the band*), I 235; II 100
Les musiciens du ciel (*Melodie celesti*), I 91
Music lovers (*L'altra faccia dell'amore*), III* 201
Os murker, III* 473
Musik man, III** 439
The musketeers of Pig Alley, I 155
Musorgskij, II 198
Mustaa valkoijella (*Giochi sulla pelle*), III* 240, 246
Der Mustergatte (*Un marito a modo mio*), I 360
Musume Dojoji, II 236
Les mutinés de l'Elseneur (*L'ammutinamento dell'Elsinore*), I 92
Mutiny on the Bounty (*La tragedia del Bounty*) (1935), I 248
Mutiny on the Bounty (*Gli ammutinati del Bounty*) (1962), II 77; III** 12
Mutter Krausens Fahrt ins Glück, I 349
Mutter Küsters Fahrt zum Himmel, III* 157
Mutterliebe (*L'amore più forte*), I 359
Mutter und Kind (*Madre e figlio*), I 340
Mužčiny, III** 305
Muzikalne prase, II 301
Mužskoe vospitanie, III** 315
Mwana Keba, III** 434
My ain folk, III* 214
My beautiful laundrette, III* 208, 217
My brilliant carrier (*La mia brillante carriera*), III** 225
My brother's wedding, III** 208
My childhood, III* 214
My darling Clementine (*Sfida infernale*), II 34, 35; III** 42
My dinner with André, III* 112
My fair lady, II 104; III** 47
My father's house, III** 418
My first wife, III** 227
My girlfriend's wedding, III** 81
My hustler, III* 532
My i naši gory, III** 305
My iz Kronštadta (*Noi di Kronstadt*), I 405, 406
My little Chickadee, I 242
My man Godfrey (*L'impareggiabile Godfrey*), I 250
My mountain and rivers, vedi *Songs*, III* 527
My sister Eileen (*Mia sorella Evelina*), II 97
My son John (*L'amore più grande*), II 34

Le mystère de la chambre jaune (*Il mistero della camera gialla*), I 59
Le mystère Koumiko, III* 116
Le mystère Picasso, II 120
Les mystères du Château du Dé, I 75
The mystery of Wax Museum (*La maschera di cera*) (1933), I 257
Mystique, III** 192
My survival as an aborigine, III** 228
My way home, III* 214

Naapet, III** 305
Načala, III** 248
Nachmittag zu deu Wettrennen, I 343
Die Nacht, III* 166
Nacht der Wölfe, III* 164
Eine Nacht in London (*Venere in pigiama*), I 322
Nacional III, III* 221
Der nackte Mann auf dem Sportplatz, II 233
Nada (*Sterminate Gruppo Zero*), III* 110, 120
Nadežda, II 206
Nadie dijo nada, III* 406
Nadi-o-nari, III** 387
De naede färgen, II 314
Nagareru, II 253
Nagarik, III** 379
Nagaya shinsi roku, II 240
Nagrada (vedi *Stranicy prošlogo*), III** 296
Nagrodzone uczucie, II 299
Nagureta o-tono-sama, II 239
Naijenkuvia, III* 240, 246
Naissance du cinéma, I 121
Naiton, III** 431
The naked and the dead (*Il nudo e il morto*), II 16; III** 162
Naked city (*La città nuda*), II 28
Naked down (*Fratelli messicani*), II 48
The naked jungle (*Furia bianca*), II 112
The naked spur (*Lo sperone nudo*), II 46
Na kraj sjveta, III** 268
Na malkia ostrov, II 235
Nana, I 104
Nanhai chao, III** 331
Naniwa Ereji, I 471
Nankyoku monogatari, Antarctica, III* 513
Nanook of the north (*Nanuk l'eschimese*), I 214-215, 430; III* 343
Nanuk l'eschimese (*Nanook of the North*), I 214-215, 430; III* 343
Napoléon (*Napoleone*), I 21, 33, 52-53, 54, 156, 389, 395; II 74; III** 132
Napoleon auf St. Helena (*Sant'Elena. L'aquila prigioniera*), I 322
Napoleone (*Napoléon*), I 21, 33, 52-53, 54, 156, 389, 395; II 74; III** 132
Napoleone a Austerlitz (*Austerlitz*), I 54n
Napoli 2 città, III* 76
Napoli: la parola ai proletari, III* 373
Napoli milionaria, II 186
Nära livet (*Alle soglie della vita*), II 323
När ängarna blommar, II 149
Narayama bushi-ko (1958), II 263
Narayama bushi-ko (*La ballata di Narayama*) (1983), III* 495
Narayama, I 64
Narciso nero (*Black Narcissus*), II 140
Na samoté u lesa, III* 273
Naš čestnyi chleb, III** 310
La nascita di una nazione (*The birth of a nation*), I 153, 154, 155, 156, 158, 268, 395; III** 148
Naš dvor, III** 293
Das Nashorn, II 299
Nashville, III* 80, 350; III** 50, 63, 128
Naslednitsa po priamoi, III** 252
Nasreddin v Buchare, I 414; II 203
Nata di marzo, II 182
Nata ieri (*Born yesterday*), II 86
Un natale rosso sangue (*Black Christmas*), III** 217
Natascia, parte di *Vojna i mir* (1965-67), III** 240
Nataša Rostova, I 368
National Lampoon's Animal House (*Animal House*), III** 77, 78
Natsu no imoto, III* 502
En natt, I 299

Nattlek (*Giochi di notte*), III* 244
Nattvardsgästerna (*Luci d'inverno*), II 323, 324, 326; III* 241, 256, 359
The natural (*Il migliore*), III** 14, 152
Naughty boys, III* 190
La nave, I 132
La nave bianca, I 137; II 156
La nave degli uomini perduti (*Le navire des hommes perdus*), I 96
La nave dei folli (*Ship of fools*), II 109
La nave delle donne maledette, II 190
The navigator (*Il navigatore*), I 198
Il navigatore (*The navigator*), I 198
Le navire des hommes perdus (*La nave degli uomini perduti*), I 96
Le navire Night, III* 116
Návrat Ztracené ho syna, III* 270
Nazaré, praia de pescadores, I 455
Nazarín, II 285, 343
Nazkara, II 286
N'Diangane, III** 425
N'Diongane, III** 421
Napolitanische Geschwister (*Nel regno di Napoli*), III* 166
Ne bolit golova u djatla, III** 253
Nebo našego detstva, III** 316
Necropolis, III* 67
Ned Kelly (*I fratelli Kelly*), III** 226
Neechar nagar, III** 375
El negoción, III* 394
Ne gorjuj!, III** 256, 293
Il negozio al corso (*Obchod na Korze*), III* 275
Negresco-Eine tödliche Affäre, III* 164
El negro, III* 440
El negro que tenia el alma blanca, I 457
Néhéz emberek, III* 359
Nehir, III** 416
Nehru, III* 347
Neige, III* 129
Neighbours, II 294
Neighbours (*I vicini di casa*), III** 77
Nejkrásnější vek, III* 274
Neko to Shozo to futari no onna, II 259
Nel corso del tempo (*Im Lauf der Zeit*), III* 161, 162, 163
Nel fango della periferia (*Edge of the city*), II 106; III** 25
Nel gorgo del peccato (*The way of all flesh*), I 218
Nelisita, III** 436
Nella città bianca (*Dans la ville blanche*), III* 176, 237
Nella città l'inferno, II 174
Nella città perduta di Sarzana, III* 73
Nell'anno del Signore, III* 61
Nella terra dell'odio (*Tess of the storm country*), I 195
Nelle tenebre della metropoli (*Hangover Square*), II 53
Nel mezzo della notte (*Middle of the night*), II 106
Nel nome del padre, III* 29
Nel più alto dei cieli, III* 71
Nel profondo del delirio (*Docteur Jekyll et les femmes*), III* 130, 131
Nel regno dei cieli (*Au royaume des cieux*), II 126
Nel regno di Napoli (*Neapolitanische Geschwister*), III* 166
Nelson, I 423
N'embrassez pas votre bonne (*I baci della domestica sono pericolosi*), I 39
Il nemico dell'impossibile (*The go getter*), I 235n
Il nemico di Napoleone (*The young Mr. Pitt*), I 436
Nemico pubblico (*The public enemy*), I 250n
Nem tudo é verdade, III* 469
Nène, I 65
Není stále zamraceno, III* 276
Neobyčainye priključenija mistera Vesta v strane bol'ševikon, I 381
Neobyknovennaja vystavka, III** 295
Neokončennaja p'esa dlia mechani českovo pianino (*Partitura incompiuta per pianola meccanica*), III** 279-280
Neokončennaja povest, II 214
Neoprvlennoe pis'mo (*La lettera non spedita*), II 210
Nepoko rënnye (*Gli indomiti*), I 416; II 196, 204
Nerosubianco, III* 70
Neskol'ko intervju po ličnym voprosam, III** 294
Neskol'ko dnej iz jisni I.I. Oblomova (*Oblomov*), III** 280
Nessuna festa per la morte del cane di Satana (*Satansbraten*), III* 157
Nessun amore è più grande (prima parte di *Ningen no joken*), II 269
Nessuno mi salverà (*The sniper*), II 28, 56, 108
Nessuno o tutti, III* 28, 29, 71, 373
Nessuno resta solo (*Not as a stranger*), II 109
Network (*Quinto potere*), II 107; III** 91, 167
Neun Leben hat die Katze, III* 167
Neúphné zatmění, III* 279
La neve nel bicchiere, III* 37
Never give a sucker an even break, I 242
Neve rossa (*On a dangerous ground*), II 72
Nevestka, III** 314
Le neveu de Beethoven, III** 138
The new centurions (*I nuovi centurioni*), III** 85
A new leaf (*È ricca, la sposo e l'ammazzo*), III** 56
Newsfront, III** 225
News reel, III* 528
New York confidential (*Anonima delitti*), II 67
New York New York, III** 48, 143
New York ore 3, l'ora dei vigliacchi (*The incident*), III** 82
Next stop, Greenwich Village (*Stop a Greenwich Village*), III** 61
The next voice you hear, II 33
Le nez, II 294
Nezabyvaemyi 1919-j god, II 195
Nežnost', III** 313
Ngati, III** 233
N'hala, III** 409
Niaye, III** 422
Die Nibelungen (*I Nibelungi*), I 303, 314, 316-318, 389
I Nibelungi (*Die Nibelungen*), I 303, 314, 316-318, 389
Nice time, III* 175, 192
Nicholas Nickleby (*I misteri di Londra*), I 438
Nicht versöhnt, III* 146, 151
Nickelodeon (*Vecchia America*), III** 148
The nickel ride (*Il mediatore*), III** 83, 99
Nick lo scatenato (*Rhinestone*), III** 52
Nick mano fredda (*Cool Hand Luke*), III** 83
Nick's Movie (*Lightning over water - Nick's movie*), II 73; III* 163
Nidhanaya, III** 386
Niebieska Kula, II 300
Nie Er, III** 330
Niemandsland, I 354
Nieuwe Gronden, I 464
Niewinni czarodzieje (*Ingenui perversi*), II 366
Night and the city (*I trafficanti della notte*), II 29, 66
A night at the opera (*Una notte all'opera*), I 241
Nightcats, III* 525
Night flight (*Volo di notte*), I 218
Night flowers, III** 206
Nighthawks (*I falchi della notte*), III** 156
A night in Casablanca (*Una notte a Casablanca*), I 260n
Night mail, I 433, 435
Nightmare alley (*La fiera delle illusioni*), II 79
Nightmare. Dal profondo delle tenebre (*Nightmare in Elm Street*), III** 180
Nightmare in Elm Street (*Nightmare. Dal profondo delle tenebre*), III** 180
Night moves (*Bersaglio di notte*), III** 80, 94
Night must fall (*La doppia vita di Dan Craig*), III* 198
The night must fall (*Notturno tragico*), I 250
The night of the hunter (*La morte corre sul fiume*), II 110
Night of the iguana (*La notte dell'ignana*), II 57
Night of the living dead (*La notte dei morti viventi*), III** 121, 166, 178

The night the prowler, III** 230
Night train to Munich, I 436
Nigorie, II 269
Niguruma no uta, II 272
Nihongdeng xia de xiaobing, II** 330
Nihon no higeki, II 264
Nihon no yoru to kiri, III* 500
Nihon retto, III* 504
Nihon shunka-ko, III* 501, 502
Nijushi no hitomi, II 264
Nikt nie wola, II 223
Nikto ne chotel umitat, III** 318
Nikudan, III* 486
Nikulin, I 415
Nimajjanam, III** 385
Nina (A matter of time), II 81; III** 46
9 1/2 weeks (Nove settimane e mezzo), III* 212
Nine men, I 437
1984, III* 213, 218
1941 (1941: allarme a Hollywood), III** 77, 155, 171, 175
Ningen dô butsnen, II 310
Ningen jobatsu, III* 495
Ningen no joken, II 242, 270
Ningen no yakusoku, III* 499
Ninguem duas vezes, III* 238
Ninotchka, I 217, 250; II 104
Nippon konchûki, III* 494
Nipponkoku Furuyashi mura, III* 509
Nippon sengoshi-Madamu Onboru no seikatsu, III* 494
Nira, III* 473
92 minutter of i gaar (92 minuti di un'altra città), III* 256
Nj ljuger, III* 241
Nirab jad, III** 383
Nju (Njù), I 341
Noa at 17, III** 419
Noah's ark (L'arca di Noè), I 257
Nobi (Fuochi nella pianura), II 267
No blade of grass (2000: la fine dell'uomo), III** 163
Nobleza baturra, I 457
Nobody waves goodbye, III* 354; III** 215
Noce en Galileé, III** 401
Noche de verano, III* 223
Nocnj motyl (La falena), I 446
Noč' pered Roždestvom, I 367
Nocturno, I 444
Nocturno 29, III* 224
Nodo alla gola (The rope), II 63, 65
No down payment (Un urlo nella notte), III* 25
No eran nadie, III* 414
No es hora de llorar, III* 409
Nogent, Eldorado du dimanche, I 92
No greater glory (I ragazzi della via Paal), I 230
No habras mas pena ni olvido (Piccola sporca guerra), III* 401
No hay holvido, III* 413
Noi di Kronstadt (My iz Kronštadta), I 405, 406
Noi donne siamo fatte così, III* 56
Noi due sconosciuti (Strangers when we meet), II 97
Noi due una vita (En och en), III* 244
Noi gio, III** 358
La noire de..., III** 422
Noi siamo le colonne (Chump at Oxford), I 260
Noi siamo tuo padre (Les compèrs), III* 122
Noi tre, III* 71
Les nomades, III** 408
Nomadi (Les gens du voyage), I 69, 73
Nomads, III* 194
Il nome della rosa, III* 139
No man's land, III* 176
Non aprite quella porta (The Texas chainsaw massacre), III** 180, 183
Non aprite quella porta-parte 2ª (The Texas chainsaw massacre II), III** 184
Non basta più pregare (Ya no basta rezar), III* 408
Non c'è pace tra gli ulivi, II 169
Non desiderare la donna d'altri (They knew what they wanted), I 266
Non drammatizziamo... è solo questione di corna (Domicile conjugal), III* 100
Nongnu, III** 330
Non ho tempo, III* 35
Il nono cerchio (Devěti krug), II 233

Non per soldi ma per denaro (The fortune cookie), II 92
Non predicare, spara! (Buck and the preacher), III** 35
Non puoi impedirmi d'amare (In name only), I 265
Non siamo soli (We are not alone), I 266
Non si maltrattano così le signore, III** 84
Non si uccidono così anche i cavalli? (They shoot horses, don't they?), III** 97, 145
Non ti lascio più (Späte Liebe), I 359
Non toccare la donna bianca, III* 27; III** 36
Non torno a casa stasera (The rain people), III** 123, 132, 134
Non tutti ce l'hanno (The knack), III* 197
Non uccidere (Tu ne tuerais point), II 125
No place to hide, III** 207
Nora Helmer, III* 157
Nora-inu, II 261
Norma Rae, III** 26, 157
Norme per gli olocausti, III* 537
Noroît, III* 109
El norte, III* 434; III** 197, 206
North by northwest (Intrigo internazionale), II 64
Northern lights, III** 205
North to Alaska (Pugni, pupe e pepite), II 47
Northwest passage (Passaggio a Nord-Ovest), II 33
Nosferatu (Nosferatu, principe della notte), III* 159
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu il vampiro), I 314, 324, 325
Nosferatu il vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), I 314, 324, 325
Nosferatu, principe della notte (Nosferatu), III* 159
No small affair (Una cotta importante), III** 123
Nosotros, III* 429
Nosotros los pobres, II 284
Nossa escola de samba, III* 461
Nostàlghia, III** 273, 274
La nostra compagna (La tendre ennemie), I 447
La nostra guerra, II 181
Nostra Signora dei Turchi, III* 68
Nostro pane quotidiano (City girl) (1929), I 325, 328
Nostro pane quotidiano (Our daily bread) (1934), I 228, 379
Not as a stranger (Nessuno resta solo), II 109
No tears for Ananse, III** 438
Nothing but the best (Il cadavere in cantina), III* 197
Nothing sacred (Nulla sul serio), I 250, 262
Notorious (Notorious, l'amante perduta), II 55, 63
Notorious, l'amante perduta (Notorious), II 55, 63
The notorious landlady (L'affittacamere), II 98
Notre fille, III** 433
La notte, II 354; III* 17
Una notte a Casablanca (A night in Casablanca), I 260n
Notte agitata (One exciting night), I 158
Una notte all'opera (A night at the opera), I 241
La notte brava, III* 12, 49
La notte brava del soldato Jonathan (The beguiled), III** 88, 89
La notte dei fiori, III* 43
La notte dei morti viventi (Night of the living dead), III** 121, 166, 178
La notte del diavolo (Curse of the demon), II 55
La notte dell'agguato (The stalking moon), III* 34, 99
La notte dell'iguana (Night of the iguana), II 57
La notte dello scapolo (The bachelor party), II 106
La notte del piacere (Fröken Julie), II 148
Notte di Capodanno a New York (The wolf's clothing), I 235
La notte di San Giovanni, III* 420
La notte di San Lorenzo, III* 32
La notte di San Silvestro (Sylvester), I 303, 314, 320, 321-322, 323, 329, 347, 356

Notte e nebbia (Nuit et brouillard), II 356, 358; III* 115
La notte fantastica (La nuit fantastique), I 113
Notte meravigliosa (Schéhérazade), I 371
Una notte per cinque rapine (Mise à sac), III* 139
La notte porta consiglio, II 122, 185
Notte senza fine (Pursued), II 39
Notte sulla città (Un flic), II 136
Le notti bianche, II 167, 319
Le notti di Cabiria, II 184, 330; III** 49
Le notti di Chicago (Underworld), I 209, 350
Notti di fuoco (Nuits de feu), I 59
Notti di primavera (Valborgsmäs soafton), I 299
Le notti di Salem (Salem's lot), III** 182, 184
Notti messicane (The gay desperado), I 232
Notturno tragico (The night must fall), I 250
La nouba des femmes du Mont Chenua, III** 409
Nous aurons toute la mort pour dormir, III** 412
Nous, les gosses (Vicino al cielo), I 115
Nous ne vieillirons pas ensemble (L'amante giovane), III* 127
Nous sommes tous des assassins (Siamo tutti assassini), II 124
Le nouveau monde (Il nuovo mondo, vedi RoGoPag), III* 92
Le nouveau venu, III** 431
Les nouveaux messieurs, I 70
La nouvelle société, III* 368
Une nouvelle vie, I 465
92 minuti di un'altra città (92 minutter of i gaar), III* 256
Nova sinfonía, III* 443
Novecento, III* 46; III** 277
November 1828, III** 364
Nove settimane e mezzo ($9^{1}/_{2}$ weeks), III* 212
Una novia para David, III* 448
Novosti dnja, II 203
Novyj Gulliver, I 367n, 411
Novyj Vavilon, I 403, 404
Now, III* 442
No way out (Uomo bianco, tu vivrai), II 91
Nowy Janko muzykant, II 299
Noz w wodzie (Il coltello nell'acqua), II 222
Le nozze (Wesele), II 367, 368
Nozze di sangue (Bodas de sangre), III* 227
Le nozze di Shirin (Shirins Hochzeit), III* 169
N.U., II 350
Nu (vedi Xi, nu, ai, le), III** 344, 350
Nua, III** 408
Nu börjar livet, I 298
Nuda dal fiume (A drift/Hrst pluá vodes), III* 275
Nuda per un pugno di eroi (Akai tenshi), III* 490
Nude restaurant, III* 532
Nudnik, II 292
Il nudo e il morto (The naked and the dead), II 15; III** 162
La nueva escola, III* 446
Nueve cartas a Berta, III* 224, 229
La nuit américaine (Effetto notte), III* 103
La nuit de Varennes (Il mondo nuovo), III* 58
Nuit d'or, III* 120
La nuit du carrefour, I 106
La nuit électrique, I 77
Nuit et brouillard (Notte e nebbia), II 356, 358; III* 115
La nuit fantastique (La notte fantastica), I 113, 122
Nuits de feu (Notti di fuoco), I 59
Les nuits de la pleine lune (Le notti della luna piena), III* 106
Une nuit sur le Mont Chauve, II 294
Nülan wuhao, III** 332
Nulla sul serio (Nothing sacred), I 250, 262
Numéro deux (Numero due), III* 96
Numero due (Numéro deux), III* 96
Numéro zéro, III* 358
Nunal sa tubig, III** 367
Nunca fômos tão felizes, III* 481
The nun's story (Storia di una monaca), II 42
Nuova punk story (Desperate living), III** 194
I nuovi angeli, III* 61
I nuovi centurioni (The new centurions), III** 85
I nuovi guerrieri (The wanderers), III** 168
Il nuovo mondo (Le nouveau monde, vedi RoGoPag), III* 92
Nuovo orizzonte (Le demi paradise), II 137
The nutty professor (Le folli notti del dottor Jerryll), III** 67, 68
Nyamanton, III** 428
Nyan-chan, III* 493
Nylovoný mesiac, III* 267

Obali, III** 434
Obchod na Korze (Il negozio al corso), III* 275
Obiettivo Burma (Objective Burma), I 220n; II 14, 38
Obiettivo mortale (Wrong is right), II 32, III** 33
Obiknovennij fašizm, II 217
Ob'jasnenie v ljubvi, III** 251
Objective Burma (Obiettivo Burma), I 220n; II 14, 38
Oblomov (Neskol'ko dnej iz jisni I.I. Oblomova), III** 280
Obmanutaja Eva, I 368
Obmen, III** 318
Obryv, I 367
Obsession (Complesso di colpa), III** 158, 188
Obsession (Vendico il tuo passato), II 19
Obžalovaný, III* 275
Le occasioni di Rosa, III* 80
Gli occhi che non sorrisero (Carrie) (1952), III** 340
Gli occhi, la bocca, III* 29
L'occhio che uccide (Peeping Tom), II 139
L'occhio del diavolo (Djävulens öga), II 326
L'occhio del gatto (Cat's eye), III** 182
L'occhio privato (The late show), III** 80
Occhio privato sul nuovo mondo, III* 538
Ochazuke no aji, II 248
Ochota na lis, III** 252
Oci ciornie, III** 281
Octobre á Paris, III* 362
The odd angry shot, III** 227
The odd couple (La strana coppia), III** 59
Odd man out (Il fuggiasco), II 139
Odinnadcatyj, I 384
Odinokij golos čeloveka, III** 287
Odio (Home of the brave), II 108
L'odio esplode a Dallas (The intruder), III** 119
Odio implacabile (Crossfire), II 15, 28
Odissea del generale José, III* 443
Odissea tragica (The search), II 41
Odna, I 403
O dreamland, III* 191
Oeysar, III** 390
The offenders, III** 201
The office picnic, III** 227
An officer and a gentleman (Ufficiale e gentiluomo), III** 152
Offret/Sacrificatio (Sacrificio), III** 274, 275
Off the wall, III** 192
Of human bondage (Schiavo d'amore), I 141, 247
Of mice and men (Uomini e topi), I 262
Of stars and men, II 292
Oggetti smarriti, III* 76
Oghnia alal namar, III** 397
Ognennye dorogi, III** 313
Ogni giorno è domenica, II 154
Ogni nudità sarà punita, III* 469
Ogro, III* 36
Ohayo, II 248, 249
Oh, che bella guerra (O! What a lovely war), III* 207
Oh, God (Bentornato Dio), III** 56
Ohm Krüger (Ohm Krüger, l'eroe dei boeri), I 358
Ohm Krüger, l'eroe dei boeri (Ohm Krüger), I 358
Oilean eile, III* 219
Oisin, III* 219
Øjeblikket, III* 257
El ojo de la cerradura, III* 392
Los ojos vendados, III* 226
Oka corie katha, III** 381

Okasan, II 252
Okasareta byakui, III* 488
Okkar a milli, III* 258
Oklahoma, II 76, 104
OK mister, III** 390
Okoku, III* 506
Okoto to Sasuke, II 258
Okraina, I 405n, 406n
Oktjabr, I 390, 395, 400, 402
Old acquaintance (*L'amica*), II 88
Old boyfriends, III** 64, 158
Old enough, III** 197
The old fashioned-way, I 242
The old maid (*Il grande amore*), I 266
The old mill (*Il vecchio mulino*), I 254
Ole dole doff, III* 242
Olimpia (*Fest der Schönheit*), I 356
Le Olimpiadi di Tokyo (*Tokyo Orimpikk*), II 268
Oliver Twist (*Le avventure di Oliver Twist*), I 442; II 138
Olivia, III* 450
L'oltraggio (*The outrage*), III** 26
Oltre il giardino (*Being there*), III** 62
Oltre le sbarre (*Meachorei hasoragim*), III** 419
Oltre ogni limite (*Extremities*), III** 150
O lucky man, III* 199
Los olvidados (*I figli della violenza*), II 340; III* 20
Olympia, I 356, 357
Omar gatlato, III** 408
Omar Mukhtar, III** 402
L'ombra del diavolo (*Der zerbrochene Krug*), I 359
L'ombra del dubbio (*Shadow of a doubt*), I 272; II 52
L'ombra del passato (*Murder, my sweet*), II 28, 52
Ombre (*Shadows*), III* 345, 349, 517; III** 101, 102
Ombre ammonitrici (*Schatten*), I 314
Ombre bianche (1960), II 72
Ombre bianche (*White shadows in the south seas*) (1928), I 216, 222, 223, 224
L'ombre déchirée, I 64
L'ombre du péché, I 374
Ombre malesi (*The letter*), I 264
Ombre rosse (*Stagecoach*), I 244, 246, 262; II 35; III** 24
Les ombres qui passent, I 371
Ombyte av tag, I 300
The Omega man (*1975: occhi bianchi sul pianeta terra*), III** 166
Omen (*Il presagio*), III** 180
Omicidio a luci rosse (*Body double*), III** 189
Omicron, III* 61
Det omringade huset (*La casa circondata*), I 283
Om Abbas, III** 403
On, III* 240
On a clear day you can see forever (*L'amica delle 5 e 1/2*), II 80, 101; III** 46
On a dangerous ground (*Neve rossa*), II 72
Los onas, III* 398
Ona zaščiščaet radinu (*Compagno P.*), II 194, 196
Onda calda (Heat wave), III** 225
Ondata di calore, III* 43
One A.M. (*Charlot rientra tardi*), I 177
One american movie, III* 370
O něčem jiném, III* 270, 359
One exciting night (*Notte agitata*), I 158
One-eyed Jack (*I due volti della vendetta*), II 110
One flew over the cuckoo's nest (*Qualcuno volò sul nido del cuculo*), III* 274; III** 111, 154
One from the heart (*Un sogno lungo un giorno*), III** 133, 135
One man, III** 216
One more time (*Controfigura per un delitto*), III** 67
One of our aircraft is missing (*Volo senza ritorno*), I 437
One plus one, III* 370
One second in Montreal, III* 543
On est au coton, III* 354; III** 214
One, two, three (*Uno, due, tre*), II 93
One way passage (*Amanti senza domani*), I 247, 248
Onibaba, II 267
Oni sralžalis'za rodinu, III** 241
Only angels have wings (*Avventurieri dell'aria*), I 232
The only game in town (*L'unico gioco in città*), II 43; III** 22
Only when I laugh (*Solo quando rido*), III** 60
Only yesterday (*Solo una notte*), I 238
Onna nitori daichi o Iku, II 272
Onna no sono, II 265
Onnenpeh, III* 247
On n'enterre pas le dimanche, III* 137
L'onore dei Prizzi (*Prizzi's honour*), II 59
L'onorevole Angelina, II 171
On purge bébé, I 105
On the beach (*L'ultima spiaggia*), II 109, 112; III** 163
On the Bowery, III* 345
On the pole — Eddie Sachs at Indianapolis, III* 347
On the town (*Un giorno a New York*), II 102
On the waterfront (*Fronte del porto*), II 23, 109
On ubivat'ne chotel, III** 296
Oosho, II 260
Opening night (*La sera della prima*), III** 102, 103
Opera cordis, II 301
L'Opéra Mouffe (*Lo spettacolo della rue Mouffetard*), III* 114
Operation last patrol, III* 378
Operación Massacre, III* 397
Opera do malandro, III* 480, 481
Opera prima, III* 231
Operazione Apfelkern (*La bataille du rail*), I 119; II 122
Operazione Cicero (*Five fingers*), II 90
Operazione Crêpes Suzette (*Darling Lili*), III** 66
Operazione diabolica (*Seconds*), III* 28
Le opere e i giorni, III* 538
Operette (*A tempo di valzer*), I 360
A opinião publica, III* 461
Opname (*Opname. In osservazione*), III* 191
Opname. In osservazione (*Opname*), III* 191
Optimisticeskaja traghedija, III** 243
Opus I, II, III, IV, I 343
L'or des mers, I 63
L'ora del lupo (*Vargtimmen*), II 326, 327
Ora egarojoh, III** 387
Orator, II 297
Oratorium pro Praha, III* 269
Un'orchidea rosso sangue (*La chair de l'orchidée*), III* 138
Orders to kill (*Costretto a uccidere*), II 137
Ordet (1943), I 299
Ordet (1955), II 314, 316
Ordinary people (1942-45), I 439
Ordinary people (*Gente comune*) (1980), III** 149
Ordine da Berlino: Vincere o morire, parte di *Ozvoboždenie*, III** 241
L'ordonnance, I 373, 374
Les ordres, III** 212
Orechovy chleb, III** 318
Le ore dell'amore, III* 53
Ore disperate (*Desperate hours*), II 17
Orfeo, III* 177
Orfeo (*Orphée*), II 130
Orfeo nero (*Orfeu negro*), III* 82
Orfeu negro (*Orfeo nero*), III* 82
Org, III* 395
Organ, III* 267
El organito de la tarde, I 474n
Organum multiplum, III* 538
Orgoglio (*Proud flesh*), I 225
L'orgoglio degli Amberson (*The magnificent Amberson*), I 268, 270; II 336
Gli orgogliosi (*Les orgueilleux*), II 121
Les orgueilleux (*Gli orgogliosi*), II 121
Oridu hallan, III** 397
An oriental dance, I 417
Orinoko, nuevo mundo, III* 455
Orions beltė, III* 254
Orizzonte perduto (*Lost horizon*), III** 13, 48
Orizzonti di gloria (*Paths of glory*), II 16, 105, 371, 372
Orlachs Hände (*Le mani dell'altro*), I 313

Ormens ägg/The serpent's egg (*L'uovo del serpente*), II 323; III** 111
L'oro di Napoli, II 163, 188
L'orologiaio di Saint-Paul (*L'horloger de Saint-Paul*), III* 120, 136
Oro, plata, mata, III** 370
Orphans of the storms (*Le due orfanelle*), I 158
Orphée (*Orfeo*), II 130
L'orphéline, I 79
L'orribile segreto del dottor Hichcock, II 189; III* 65
L'orribile verità (*The awful truth*), I 250n
Ors al Zein, III** 402
L'orso e la bambola (*L'ours et la poupée*), III* 124
O rupama i čepovima, II 301
Ô saisons, ô chateaux, III* 114
Osaka monogatari, II 266
Osaka no yado, II 251
Osennee solnce, III** 305
Osenneie svad'by, III** 266
Osennij marafon, III** 257
Oser lutter, oser vaincre, III* 369
Oserò turbare l'Universo?, III* 537
O slavnosti a hostech, III* 268, 278
Osone-ke no asa, II 240
Osorezan no onna, II 252
Ososhiki, III* 513
L'ospite, III* 47
Oss emellan, III* 245
Ossessione, I 135, 136n; II 155, 156, 159, 165; III* 28
Ostanovilsja poesd, III** 247
Ostatni dzien lata, II 224
Osterman weekend, III** 41, 45
Ostia, III* 71
Ostler Joe, I 153
Ostnani etap (*L'ultima tappa*), II 218
Ostře sledované vlaky (*Treni strettamente sorvegliati*), III* 272
Ostrov zabvenija (*L'isola dell'oblio*), I 368
Osvoboždeennyi Kitaj, II 197; III** 328
Oswald the rabbit, I 254
Otchlan pokuty, I 451
Otec Sergej (1918), I 368
Otec Sergej (1978), III** 244
Otec soldata (*Il padre del soldato*), III** 243, 293
Otello (*Othello*) (1921-23), I 305
Otello (*Othello*) (1952), II 336, 337, 338
Otello (1956), II 214
Otello (1986), III* 50
Otets Sergij, I 368
Othello (*Otello*) (1921-23), I 305
Othello (*Otello*) (1952), II 336, 337, 338
The other (*Chi è l'altro?*), III** 99
The other half of the sky, III* 380
The other side of the wind, II 336
Othon, III* 151
Otobüs (*Tragic bus*), III** 417
Otoko wa tsura yo, III* 512
Otoshiana, III* 496
La otra (*Vita rubata*), I 475
El otro, III* 433
El otro Cristóbal, III* 137, 437
El otro Francisco, III* 446
El otro lado, III* 434; III** 206
87° Distretto, III** 85
L'ottava moglie di Barbablù (*Bluebeard's eight wife*), I 217
Otto e mezzo, II 331; III** 49, 61, 72
Ottofilm, III** 537
8 milioni di modi per morire (*8 millions ways to die*), III** 62
Otto ore al buio (*L'enclos*), III* 137
Otto ragazze in barca (*Acht Mädels im Boot*), I 354
Otto uomini di ferro (*Eight iron men*), II 108-109
Où êtes-vous donc?, III** 212
Our daily bread (*Nostro pane quotidiano*) (1934), I 228, 379
Our glass, III** 437
Our hospitality (*Le leggi dell'ospitalità*), I 198
L'ours et la poupée (*L'orso e la bambola*), III* 124
Our town (*Piccola città*), I 266
Our wife (*La fidanzata di mio marito*), I 265
Outback, III** 226
An outcast of the islands (*L'avventuriero della Malesia*), II 139
The outcasts, III* 220
Outland (*Atmosfera zero*), III** 169

The outlaw (*Il mio corpo ti scalderà*), II 37, 108
The outlaw Josey Wales (*Il texano dagli occhi di ghiaccio*), III** 89
Out of Africa (*La mia Africa*), III** 98
Out of bonds (*La morte alle calcagna*), III** 86
Out of the inkwell, I 252
Out of the past (*Catene della colpa*), II 55; III** 81
Out of towners (*Un provinciale a New York*), III** 59
Out one, III* 108
Out one: Spectre, III* 109
Où toussent les petits poiseaux, III* 188
The outrage (*L'oltraggio*), III** 26
Outrageous, III** 216
The outsiders (*I ragazzi della 56ª strada*), III** 133, 136
Où vas-tu Koumba?, III** 434
Ouvert pour cause d'inventaire, II 356
The overlanders, III** 220
Over-under, sideways-down, III** 206
Ovoce stromu rajských jimé, III* 271
O! What a lovely war (*Oh, che bella guerra*), III* 207
Oxalpá, III* 237
The ox-bow incident (*Alba fatale*), I 263; II 33, 39
Øye for øye, III* 255
Ozerel'e dlja moej ljubimoj, III** 293
Ozmy dzien tygodnia, II 222
Ozvoboždenie, III** 241

Paar, III** 382
Paarungen, III* 146
Pace a chi entra (*Mir vhodjaščemu*), II 210
Le Pacha (*La fredda alba del commissario Joss*), III* 119
Pocukido bame un-nka, III** 356
Padatik, III** 380
Pad Berlina, I 413
Padenie Berlina, II 195, 196
Il padre del soldato (*Otec soldata*), III** 243, 293
O padre e a moça, III* 466
Padre padrone, III* 32, 72
Il padrino (*The Godfather*), III** 18, 73, 79, 82, 132, 133, 134, 136, 149, 173
Il padrino parte seconda (*The Godfather part II*), III** 82, 132, 134
Il padrone di casa (*The landlord*), III** 61
Padrone dopo Dio, II 124
Il padrone sono me, III* 51
Pădurea spînzuratilor, II 235
Paesaggio con figure, III* 79
Paesaggio dopo la battaglia (*Krajobraz po bitwie*), II 363, 367, 368
Il paese incantato (*Fando y Lis*), III* 431
Pafnucio Santo, III* 431
O pagador de promessas, II 278
The Pagan (*L'isola del sole*), I 223
Paganini, I 48
Pagine chiuse, III* 72
Pagine di vite dell'emigrazione, III* 179
Pagputi ng uwak, pag-itim ng tagak, III** 369
Pai daeng, III** 361
Painel, II 277
Painters, painting, III* 383
Paint your wagon (*La ballata della città senza nome*), II 104; III** 47
Paisà, II 160
O país de São Sarne, III* 473
País portátil, III* 454
Paix sur les champs, III* 185
The pajama game (*Il gioco del pigiama*), II 102, 105
Pajarito Gómez, III* 394
Las palabras de Max, III* 230
Palabre, III* 185
I paladini di Francia, II 308
Palava enkeli, III* 251
Pale rider, III** 89
Palermo oder Wolfsburg, III* 167
«Palestina: le radici», III** 401
Palestine vaincra, III* 367
Palio, I 133
Pal Joey, II 105
La palla n. 13 (*Sherlock jr.*), I 198
Una pallottola per Roy (*High Sierra*), I 220; II 38
The Palm Beach story (*Ritrovarsi*), I 267; II 85

Palm Court orchestra, II 306
Un palmo di terra (*Talpalatnyi föld*), II 226
La Paloma, III* 182
Palomita blanca, III* 406
La palude della morte (*Swamp water*), I 109
Pampa barbara (*L'ultima carica*), II 279
La pampa gringa, III* 395
Panagulis, III* 71
Pandora (*Pandora and the flying dutchman*), II 79
Pandora and the flying dutchman (*Pandora*), II 79
Pane, amore e fantasia, II 173, 180, 182
Pane, amore e gelosia, II 182
Pane e cioccolata, III* 51, 54
Panel story, III* 271
Panic in Needle Park (*Panico a Needle Park*), III** 122
Panic in the streets (*Bandiera gialla*), II 23, 56
Panic in year zero (*Il giorno dopo la fine del mondo*), II 112; III** 163
Panico (*Panique*), I 122
Panico a Needle Park (*Panic in Needle Park*), III** 122
Panique (*Panico*), I 122
Panni sporchi, III* 76
Panny z Wilka, II 369
Pano ne passera pas, III* 369
Pan Tadeusz, I 452
Panta rhei, III* 188
Pantera di neve, I 131
La pantera rosa (*The pink panther*), III** 65
La pantera rosa sfida l'ispettore Clouseau (*The pink panther strikes again*), III** 65
Das Panzergewölbe (*La casamatta blindata*), I 322
O pão, III* 234
Papà Gambalunga (*Daddy long legs*), I 195
Papageno, I 345
Papà, ma che cosa hai fatto in guerra? (*What did you do in the war, daddy?*), III** 65
Paper moon, III** 132, 148
Papillon, III* 451
Un papillon sur l'épaule (*Morti sospette*), III* 120
Il Pap'Occhio, III* 79
Papo sonon, III** 357
Il pappone infuriato (*Les corps celestes*), III** 213
Le paquebot Tenacity, I 101
Paracelsus, I 336n
Paradies, III* 171
Paradise Alley (*Taverna Paradiso*), III** 152
Il paradiso dei barbari (*Wind across the Everglades*), II 72
Il paradiso può attendere (*Heaven can wait*) (1978), III** 62
Paradistorg, III* 244
Parad planet, III** 252
Le paradis perdu (*Paradiso perduto*), I 54
Paradiso perduto (*Le paradis perdu*), I 54
Paraisos perdidos, III* 231
Los párajos tirandole a la escopeta, III* 448
The parallax view (*Perché un assassinio*), III** 81, 100
Paranoia, III* 189
Les parapluies de Cherbourg, III* 115
Parashuram, III** 381
The parasite murders (*Il demone sotto la pelle*), III** 183, 217
Pa Reesor, III** 361
Pareh (*Il canto della risaia*), I 464
I parenti terribili (*Les parents terribles*), I 123; II 130
Les parents terribles (*I parenti terribili*), I 123; II 130
La paresse (*L'accidia*; vedi *I sette peccati capitali*), III* 91
La parete di fango (*The defiant ones*), II 109
Parigi brucia? (*Paris brûle-t-il?*), II 123; III** 131
Parigi o cara, III* 54
Parigi se ne va (*Paris s'en va*), III* 109
Parineeta, III** 376
Paris Blues, III** 26
Paris brûle-t-il?, (*Parigi brucia?*) II 123; III** 131
Paris c'est joli, III** 432
Paris qui dort, I 80, 81, 84, 88
Parisette, I 79
Paris 1900, I 121
Paris n'existe pas, III* 138
Paris nous appartient, III* 107, 108
Paris s'en va (*Parigi se ne va*), III* 109
Paris, Texas, III* 160, 163
Paris vu par..., III* 110, 356
Paris when it sizzles (*Insieme a Parigi*), II 97; III** 58
Park, III** 306
Parking, III* 115
La parola ai giurati (*Twelve angry men*), II 106; III** 90, 246
Parola di ladro, III* 38
Parranda, III* 225
Parrish (*Vento caldo*), II 82
La part de l'ombre, I 122
Une partie de campagne (*La scampagnata*), I 110
Partisan zenshi, III* 509
Partita a quattro (*Design for living*), I 217
Partitura incompiuta per pianola meccanica (*Neokončennaja p'esa dlia mechaničeskovo pianino*), III** 280
Partner, III* 44
The party (*Hollywood party*), III** 66
Party girl (*Il dominatore di Chicago*), II 68
Party selvaggio (*The wild party*), III** 109, 145
Pasado el meridiano, III* 415
Pasazerka (*La passeggera*), II 220, 221
Pascual Duarte, III* 228
Pas de deux, II 294
La pasión según Berenice, III* 429
Pasja, II 224
El Paso, III* 413
Pasqualino Settebellezze, III* 55
O passado e o presente (*Il passato e il presente*), III* 234, 235
Le passage du Rhin (*Il passaggio del Reno*), II 124
A passage to India (*Passaggio in India*), II 138; III* 200, 201
Passaggio a Nord-Ovest (*Northwest passage*), II 33
Il passaggio del Reno (*Le passage du Rhin*), II 124
Passaggio in India (*A passage to India*), II 138; III* 200, 201
Passaporto rosso, I 134
Passaros de asas cortadas, III* 233
Il passato e il presente (*O passado e o presente*), III* 234, 235
La passeggera (*Pasazerka*), II 220, 221
Passe-montagne, III* 144
Passe ton bac d'abond, III* 128
Pas si méchant que ça (*Il difetto di essere moglie*), III* 176
Passing through, III** 208
Passion (*Passione*), (1982), III* 97
En passion (*Passione*) (1969), II 326
The passion, I 143
La passion de Jeanne d'Arc (*La passione di Giovanna d'Arco*), I 289, 291-292; III* 91
Passione (*Passion*) (1982), III* 97
Passione (*En passion*) (1969), II 326
Passione d'amore, III* 59
La passione di Giovanna d'Arco (*La passion de Jeanne d'Arc*), I 289, 291-292; III* 91
Passioni segrete (*Freud*), II 57
Il passo del carnefice (*The fallen sparrow*), II 53
Passport to Pimlico, II 141
Pasteur, I 60
Pastoral', III** 299
Pastorale 1943, III* 190
La pastorella e lo spazzacamino (*La bergère et le ramoneur*), II 304
La Patagonia rebelde, III* 399
Patakin, III* 448
Pat and Mike (*Lui e lei*), II 86
Pat Garrett and Billy the kid (*Pat Garrett e Billy kid*), III** 44
Pat Garrett e Billy kid (*Pat Garrett and Billy the kid*), III 569, 570
Pather Panchali (*Il lamento sul sentiero*), III** 376, 377
Paths of glory (*Orizzonti di gloria*), II 16, 105, 371, 372
O patio, III* 457
Patricia miró a una estrella, I 457
Patrick, III** 230
Patrimonio national, III* 207
The patriot (*Lo zar folle*), I 217
Die Patriotin, III* 148
Patrizia (*La fille du piusatier*), I 112

The patsy (Jerry 8 e 3/4), III** 67, 68
Patterns (I giganti uccidono), II 106
Pattes blanches, II 127
Patto col diavolo, II 186
Patton (Patton, generale d'accaio), III** 124, 131
Patton, generale d'acciaio (Patton), III** 124, 131
La pattuglia sperduta (The lost patrol), I 244, 245, 262, 415, 437
Patty Candela, III* 445
Patu, III** 232
Paule Pauländer, III* 173
Pauline á la plage (Pauline alla spiaggia), III* 106
Pauline alla spiaggia (Pauline á la plage), III* 106
La paura (Angst), II 162
Pavilon Seliem, III* 278
Paweogo, III** 430
The pawnbroker (L'uomo del banco dei pegni), III** 90
The pawnshop (Charlot usuraio), I 178
Pay day (Giorno di paga), I 184
Pazeezah, III** 374
La pazza guerra (Bláznova kronika), II 298
Una pazza storia d'amore (Blume in love), III** 61
La pazza storia del mondo (History of the world, part one), III** 76
Pazzi, pupe e pillole (The disorderly orderly), II 96
Pazzo, pazzo West (Hearts of the West), III** 146
Peace mandala-End war, III* 542
Peau d'âne (La favolosa storia di Pelle d'asino), III* 115
Peau de pêche, I 95
La peau douce (La calda amante), III* 101-102
Peccato (Beyond the forest), II 41
Peccato che sia una canaglia, II 175
Il peccato di Lady Considine (Under Capricorn), II 79
Peccatori in blue jeans (Les tricheurs), II 121
Peccato veniale, III* 61
Pêcheurs d'Islande, I 65, 66
Pečki-Lavočki (Il viaggio di Ivan Sergeevič), III** 264
Pedon merkki, III* 248
Pedro Paramo, II 285
Pedro Só, III* 234
Pedjuang, III** 363
Pee-mak, III** 356
Peeping Tom (L'occhio che uccide), II 139
Peg del mio cuore (Peg o' my heart), I 225
Peggy Sue got married (Peggy Sue si è sposata), III** 14, 133, 137
Peggy Sue si è sposata (Peggy Sue got married), III** 14, 133, 137
Peg o' my heart (Peg del mio cuore), I 225
Pehlivan, III** 416
Pel di carota (Poil de carotte), I 100
Una pelea cubana contra los demonios, III* 444
Le pélican, III* 144
La película, III* 403
La película del Rey, III* 402
La pelle, III* 47
Pelle di donna (Le journal d'une femme en blanc), II 125
Pelle di sbirro (Sharky's machine), III** 84
Pelle di serpente (The fugitive kind), III** 90
Il pellegrino (The pilgrim), I 176, 179, 184, 185, 190, 192, 194
Pelle viva, III* 12
Pelota de trapo, II 280
Pengemis dan tukang becak, III** 364
Le penseur, I 64
Il pensionante (The lodger), II 53
Pensione Mimosa (Pension Mimosas), I 71, 72
Pension Mimosas (Pensione Mimosa), I 71, 72
Il pentito, III* 66
People's war, III** 139
People will talk (la gente mormora), II 90
Pépé le Moko (Il bandito della Casbah), I 101
Peppermint frappé, III* 226
Per amare Ofelia, III* 61
Perceval (Perceval le Gallois), III* 107

Perceval le Gallois (Perceval), III* 107
Perché combattiamo (Why we flight), I 264; II 13
Perché si uccide un magistrato, III* 66
Perché un assassino (The parallax view), III** 81, 100
Per chi suona la campana (For whom the bell tolls), I 266, 273
Perdido por cem, perdido por mil, III* 234
La perdizione (Mahler), III* 202, 212
Il perduto amore (Immensee), I 364
Perelët vorob'ev, III** 303
Le père Noël a les jeux bleus, III* 140
Le père tranquille (Eroi senz'armi), I 119
Per favore, ammazzatemi mia moglie (Ruthless people), III** 77
Per favore, non mordermi sul collo (The flarless vampire killers), III** 117
Per favore non toccate le vecchiette (The producers), III** 48, 75
A perfect couple (Una coppia perfetta), III** 130
The perfect lady, I 175
Una perfetta coppia di svitati (Running scared), III** 77
Perfidia (Les dames du Bois de Boulogne), II 320
Perfido incanto, I 132
Perfido inganno (Born to kill), II 55
Perforce, III* 537
Performance (Sadismo), III* 197, 209
Per grazia ricevuta, III* 57
Pericolo nella dimora (Péril en la demeure), III* 120, 124
Pericolo pubblico (L'honorable Catherine), I 113, 122
Pericolosamente insieme (Legal eagles), III** 63
La pericolosa partita (The most dangerous game), I 216n
Péril en la demeure (Pericolo nella dimora), III* 120, 124
Per il re e per la patria (King and country), II 348
The perils of Pauline, I 147
Perkele! Kuvia suo mesta, III 246
La perla, I 475; II 283
Per la patria (J'accuse), I 49, 50
Perla w Koronie, II 223
Per le antiche scale, III* 49
Le perle della corona (Les perles de la couronne), I 97
Perle maledette (The chinese parrott), I 330
Les perles de la couronne (Le perle della corona), I 97
Per le vie di Parigi (Quatorze juillet), I 78, 86
Perličky na olně, III* 255, 272
Permanent vacation, III** 203
Permette? Rocco Papaleo, III* 54
Permutation, III* 548
Per qualche dollaro in più, III* 63
Per questa notte, III* 75
Los perros hambrientos, III* 417
Per salire più in basso (The great white hope), III** 26
I perseguitati (The juggler), II 109
Persiane chiuse, II 182
Persona, II 323, 326, 327
Personal best (Due donne in gara), III** 152
Per tutta una vita (Ein leben lang), I 359
Die Perücke, I 314
Per una manciata di soldi (Pocket money), III** 38
Per un pugno di dollari, III* 63
Pervaja lastočka, III** 295
Pervi den, II 215
Pervola, III* 190
Pervyj paren', III** 290
Pervyj sneg, II 212
Pervyj učitel' (Il primo maestro), III** 244, 276, 289, 315
Pescherecci, III* 41
Pesn' o Manšuk, III** 312
Pesn' toržestvujuščej ljubvi, I 369
Pessen za choveka, II 234
Pete and Johnny, III* 347
Pete Kelly's blues (Tempo di furore), II 68, 107
Peterburgskaja noč' (La tragedia di Jegor), I 412n
Peter der Grosse (Pietro il Grande) (1922), I 305
Peter Gunn: 24 ore per l'assassino

(*Gunn*), III** 66
Peter Ibbetson (*Sogno di prigioniero*), I 235, 282
Petersen (*La moglie del professore*), III** 226
Pět holek na krku, III* 270
Petit à petit, III* 356
La petite chanteuse des rues, I 370
La petite Lilie, I 93
La petite Lise, I 91
La petite marchande d'allumettes, I 104
Le petit roi (*Il principe di Kainor*), I 101
Le petit soldat (1947), II 305
Le petit soldat (*Il piccolo soldato*) (1960), III* 87, 90
Petla, II 222
Pëtr Pervyj (*Pietro il Grande*) (1939), I 411, 414
Petulia, III** 105
Peuple en marche, III** 406
Le peuple et ses fusils (*Il popolo e i suoi fucili*), III* 365, 366; III** 359
El pez que fuma, III* 455
Phantasmes, I 56
Phantom, I 325
Phantom (*Fantasmi*), III** 180
Phantom lady (*La donna fantasma*), II 52
The phantom of the Opera (*Il fantasma dell'Opera*), I 273
Phantom of the Paradise (*Il fantasma del palcoscenico*), III** 188
Phase IV (*Fase IV: distruzione terra*), III** 165
Phela ndaba, III** 441
The Phoenix City (*La città del vizio*), II 67
The Philadelphia story (*Scandalo a Filadelfia*), I 265
Phobia (*Fobia*), III** 186
Photogénie, I 75
Piace a troppi (*Et Dieu créa la femme*), III* 83
Il piacere (*Le plaisir*), II 132
Piagol, III** 354
Pian delle stelle, II 176
Il pianeta azzurro, III* 81
Il pianeta delle scimmie (*Planet of the apes*), III** 124, 164, 167
Il pianeta proibito (*Forbidden planet*), II 113
Il pianeta selvaggio (*La planète sauvage*), II 305
Piano, piano, dolce Carlotta, II 70
Pianissimo, II 295
Il pianto della zitella, III* 42
Piaobo qiyu, III** 337
Piatka z ulicy Barskiej, II 218
Piccadilly, I 337, 425
La piccola amica (*Daybreak*), I 73
Piccola città (*Our town*), I 266
La piccola parrocchia, I 132
Piccola sporca guerra, III* 401
Piccole donne (*Little women*), I 235
Piccole volpi (*The little foxes*), I 264
Piccoli fuochi, III* 74
Piccoli gangsters (*Bugsy Malone*), III* 212; III** 107
Piccoli omicidi (*Little murders*), III** 57
Piccolo, II 301
Il piccolo Archimede, III* 74
Il piccolo bagno (*Suds*), I 195
Piccolo Cesare (*Little Caesar*), I 234
Il piccolo grande uomo (*Little Big Man*), II 105-106; III** 32, 33, 34, 93, 124
Il piccolo fuggitivo (*The little fugitive*), III* 345
Piccolo mondo antico, I 135; II 186
Il piccolo soldato (*Le petit soldat*) (1960), III* 87, 90
Pickpocket, II 318, 319, 320; III** 157
Pick up in South Street (*Mano pericolosa*), II 33
Picnic a Hanging Rock (*Picnic at Hanging Rock*), III** 223
Picnic alla francese (*Le Déjeuner sur l'herbe*), II 128
Picnic at Hanging Rock (*Picnic a Hanging Rock*), III** 223
The picture of Dorian Gray (*Il ritratto di Dorian Gray*), I 270-271
The picture show man, III** 228
Il piede più lungo (*The man from Diner's club*), II 98-99
The Pied Piper (*Il flautista di Hamelin*), III* 115
Piedra libre, III* 393

Piel de verano, III* 393
Piena di vita (*Full of life*), II 97
Pierre et Djemila, III* 144
Pierre et Paul, III* 135
Pierrot le fou (*Il bandito delle 11*), III* 89, 92, 93
Pierwsze lata, III* 365
Pietà per i giusti (*Detective story*, II 16
Pietro il Grande (*Peter der Grosse*) (1922), I 305
Pietro il Grande (*Pëtr Pervyj*), (1939), I 411, 414
Pigmalione (*Pygmalion*), I 439n
Pigs, III* 219
Pikovaja dama, I 368
Pilatus und andere, II 366
The pilgrim (*Il pellegrino*), I 176, 179, 184, 185, 191, 192, 194
Pillow talk (*Il letto racconta*), II 97
Il pilota razzo e la bella siberiana (*The pilot*), II 56n
Un pilota ritorna, I 137; II 160
Piloten in Pyjama, III* 385
I piloti dell'inferno (*The hell drivers*), II 27
Pilvilinua, III* 248
Pindorama, III* 465
Pinelli, III* 374
Pingynam youijdui, III** 333
Pink flamingos, III** 194
The pink panther (*La pantera rosa*), III** 65
The pink panther strikes again (*La pantera rosa sfida l'ispettore Clouseau*), III** 65
Pinky (*Pinky, la negra bianca*), II 22
Pinky, la negra bianca (*Pinky*), II 22
Pinocchio, I 261
O pintor e a cidade, III* 234
Pioggia (*Rain*), I 235
Pioggia di piombo (*Black tuesday*), II 66
Piombo rovente (*Sweet smell of success*), II 142
I pionieri (*The covered wagon*), I 212
La piovra, III* 66
Le pipe. Tre originali notti d'amore (*Dýmky*), III* 276
Piraña (*Piranha*), III** 165, 184
Piranha (*Piraña*), III** 165, 184
Il pirata (*The pirate*), II 101
Il pirata nero (*Black pirate*), I* 196, 257
The pirate (*Il pirata*), I 101
Pirates (*Pirati*), III** 117
Pirati (*Pirates*), III** 117
Pirogov, II 204
Pirosmani, III** 244, 294, 296, 297
Pir v Zirmunke, I 414
El pisito, II 153; III* 13, 222
Pis'ma mertvogo čeloveka (*Quell'ultimo giorno*), III** 287
Piso pisello, III* 74
Piso surit, III** 364
Una pistola per Ringo, III* 64
Il pistolero (*The shootist*), III** 39, 88
The pit and the pendulum (*Il pozzo e il pendolo*), III** 178
Le più belle truffe del mondo (*Les plus belles escroqueries du monde*), III* 91
Il più comico spettacolo del mondo, II 191
Più forte della notte (*Takova laska*), II 228
Il più grande amatore del mondo (*The world's greatest lover*), III** 76
La più grande avventura (*Drums along the Mohawks*), I 262, 273; II 35
Il più grande spettacolo del mondo (*The greatest show on earth*), II 78
La più grande storia mai raccontata (*The greatest story ever told*), II 43, 77; III** 22
Pixote, a lei do mais fraco (*Pixote, la legge del più debole*), III* 469
Pixote, la legge del più debole (*Pixote, a lei do mais fraco*), III* 469
Pizza connection, III* 66
Pjad' zemli, III** 266
Pjatno, III** 303
Pjat' večerov, III** 281
Place de la République, III* 112
A place in the sun (*Un posto al sole*), II 42
A place in time, III** 209
Places in the heart (*Le stagioni del

cuore), III** 150
Placido, III* 221
Plae Kao, III** 361
The plainsman (La conquista del West) (1937), I 165
Plainsong, III** 192
Le plaisir (Il piacere), II 132
Planas, III* 418
Plane crazy, I 254
Plane rider (Il cavaliere pallido), III** 39, 89
La planète sauvage (Il pianeta selvaggio), II 305
La planète verte, II 305
Planet of the apes (Il pianeta delle scimmie), III** 124, 164, 167
Plata dulce, III* 401
Platoon, III** 13, 153, 161
Play it again, Sam (Provaci ancora, Sam) II 13; III** 71, 146
Play Misty for me (Brivido nella notte), III** 89
Playtime (Playtime, tempo di divertimento), II 133
Playtime, tempo di divertimento (Playtime), II 133
Plaza suite (Appartamento al Plaza), III** 60
Pleasantville, III** 193
Le plein de super, III* 139
Plein soleil (In pieno sole), II 123
Plenty, III** 151, 224
Plomienne serca, I 452
Le plongeur fantastique, I 30
Der plötzliche Reichtum der armen heute von Kombach (L'improvvisa ricchezza della povera gente di Kombach), III* 150
Les plouffe (Una casa grande come un cuore), III** 218
The plough and the stars, I 244
The ploughman's lunch (L'ambizione di James Penfield), III* 213, 217
Plovec, III** 303
The plumber, III** 223
Les plus belles escroqueries du monde (Le più belle truffe del mondo), III* 91
Plus vite, II 295
Pobeda, I 413
Pobeda na Pravoberežnoj Ukraine, II 199
Pobre mariposa, III* 402
Pochoždenija Oktjabriny, I 403
Pochoždenija zubnogo vrača, III** 260
Pociag (Treno della notte), II 219
A pocketful of miracles (Angeli con la pistola), II 83
Pocket money (Per una manciata di soldi), III** 38
El poder de las tinieblas, III* 400
Pod gwiazda frygijska, II 218
Podranki, III** 267, 305
Podroz, II 300
Podvig razvedcika, II 203
Poema o more, II 200
Poezd idet na vostok (Un treno va in Oriente), II 198
Poil de carotte (Pel di carota), I 100
Point blank (Senza un attimo di tregua), III** 82, 114
La Pointe Courte, III* 113, 114
Le point du jour, II 124
Point of order, III* 383
Poitin, III* 219
Poj piensnju, poet, III** 244
Pokajanije, III** 284, 294, 301, 302
De pokker ungers (Questi benedetti ragazzi), II 146
Poklonis' ogniu, III** 316
Poko, III** 430
Pokolenie, II 220, 222, 363, 364, 365
Polar, III* 121
Policarpo, ufficiale di scrittura, II 186
Police, III* 128
Police Academy (Scuola di polizia), III** 77
Police Python, III* 121
Polikuška, I 407
La polizia ringrazia, III* 66
Poloska neskošennych dikich cvetov, III** 308
Polowanie na muchy, II 367
Poltergeist (Poltergeist - Demoniache presenze), III** 180, 184
Poltergeist - Demoniache presenze (Poltergeist), III** 180, 184
Una poltrona per due (Trading places), III** 78
Polyester, III** 195
La pomme, III* 178
Pomocník, III* 278
Ponirah Terpidama, III** 364
Pontcarral colonel d'empire (L'ultimo bacio), I 114
Le Pont du Nord, III* 109
Il ponte di Waterloo (Waterloo Bridge), II 148
Il ponte sul fiume Kwai (The bridge on the river Kwai), II 16, 30, 138; III* 201
Pookie (The sterile cuckoo), III** 100
Poor cow, III* 204
A poor little girl (Una povera bimba tanto ricca!), I 96n
Popeye, III* 14, 130
Popeye the sailor mèets Ali Baba's Forty thieves (Braccio di ferro nell'isola misteriosa), I 253
Popeye the sailor meets Sinbad the sailor, I 253
Popiol i diament (Cenere e diamanti), II 220, 225, 363, 365
Popioły, II 366, 367
Il popolo e i suoi fucili (Le peuple et ses fusils), III* 365, 366
Un popolo muore (Arrowsmith), I 244
Poprygunja (La cicala) (1954), II 207
Porci, marinai e geishe (Buta to gunkan), III* 494
Las poquianchis, III* 428
Porgy and Bess, II 60
Porgy and Bess, II 104
Porky's, III** 77
Il pornografo (Inserts), III** 145
Por primera vez, III* 436
Por qué perdimos la guerra, III* 229
La porta del diavolo (Devil's doorway), II 44
La porta dell'inferno (Jigokumon), II 244, 258
Porte des Lilas (Quartiere dei lillà), II 126
Les portes de la nuit (Mentre Parigi dorme), I 119; II 120
Portiere di notte, III* 47
Porto des Caixas, III* 458
Il porto delle nebbie (Quai de brumes), I 93, 121
Porto Torres, III* 372
Portrait of Jason, III* 349
Portrait of Jennie (Ritratto di Jennie), II 79
The Poseidon adventure (L'avventura del Poseidon), III** 104, 164
Poslednjaja noč', I 412n
Posse (I giustizieri del West), II 110; III** 37
Possession, III* 133
Postava k podpíráni, III* 269
Postchi, III** 389
Il postiglione della steppa (Der Postmeister), I 359
Il postino suona sempre due volte (The postman always rings twice) (1946), I 135; II 54
Il postino suona sempre due volte (The postman always rings twice) (1981), III** 126
The postman always rings twice (Il postino suona sempre due volte) (1946), I 135; II 54
The postman always rings twice (Il postino suona sempre due volte), (1981), III** 126
Der Postmeister (Il postiglione della steppa), I 359
Il posto, III* 12, 40
Un posto al sole (A place in the sun), II 42
Il posto delle fragole (Smultronstället), I 284n; II 148, 325
Un posto tranquillo (A safe place), III** 145
Postrizmy, III* 273
Il potere, III* 72
Potomok belogo barsa, III** 316
Potomok Čingis-Chana (Tempeste sull'Asia), I 280, 398, 399, 400; II** 352
Pottsville Polooka, I 168
La poulette grise, II 294
Pour la couronne, I 36
Pour la suite du monde, III* 352; III** 212
Pourquoi pas!, III* 129
Pour une nuit d'amour, I 79, 370
Pousse-pousse, III** 433
Poussière d'empire/Hon vong phu, III** 360
Poussière sur la ville, III** 213
Una povera bimba tanto ricca! (The poor little girl), I 96n

Povest' plamennych let, II 200
Povorot, III** 251
Povtornaja svad'ba, III** 318
The power (*La forza invisibile*), II 112; III** 163
The power and the glory, I 219, 267
The power and the land, I 464n
Poxiao shifen, III** 349
Po zakonu, I 381-382
Pozegnania, II 222
Poznavaja belyi svet, III** 311
Pozo muerto, III* 453
Pozor! (*Attenzione!*), II 298
Pozovi menja v dal' svetluju, III** 265
Il pozzo e il pendolo (*The pit and the pendolum*), III** 178
Prachachon nork, III** 361
Praesidenten, I 289
Praesteenken (*Il quarto matrimonio della signora Marherita*), I 276, 290, 324
Pranzo alle otto (*Dinner at eight*), I 236n
Pranzo di nozze (*The catered affair*), II 31, 106
Pranzo reale (*A private function*), III* 213
Pratidwandi, III** 378
Il prato, III* 32
Pravda, III* 370
Prawdziwy Koniec Wojny, II 219
Prazdnik pečenoj kartoški, III** 308
I predatori dell'arca perduta (*Raiders of the lost ark*), III** 175
Pred maturitou (*Studenti*), I 446
Preferisco l'ascensore (*Safety last*), I 199, 200
Il prefetto di ferro, III* 66
Prélude à l'après-midi d'un faune, I 137
The premature burial (*Sepolto vivo*), III** 178
Premier de cordée, I 115
La première sortie d'un collégien, I 39
Premier pas, III** 408
Premija, III** 246
Prendi i soldi e scappa (*Take the money and run*), III** 71
Prénom: Carmen, III* 97, 120
La presa del potere da parte di Luigi XIV, II 162; III* 18
Presagio, III* 424
Il presagio (*Omen*), III** 180
Presos, III* 381
Los presos, III* 422
La p... respecteuse (*La mondana rispettosa*), II 122
Pressure, III* 451
Il prestanome (*The front*), II 21; III** 26
Prestuplenie i nakazanie (1969), III** 245
Il prete sposato, III* 54
Pretty Baby, III* 112; III** 110, 113
I prevaricatori (*The cheat*), I 37, 42, 49, 163-164, 165, 194
Il prezzo del dovere (*Above and beyond*), II 14, 112
Priča o fabrici, II 233
Prick up your ears, III* 208
Pridi v doliny vinograda, III** 297
La prigioniera dell'isola (*La danse de la mort*), I 122
Prigioniera del peccato (*Angèle*), I 97
I prigionieri dell'oceano (*Lifeboat*), I 272; II 65
Prigionieri del passato (*Return of the soldier*), III* 210
Prigionieri di Satana (*The purple heart*), I 262; II 14
Prigioniero della paura (*Fear strikes out*), III** 98
Il prigioniero della seconda strada (*The prisoner of second avenue*), III** 60
Il prigioniero dell'isola degli squali (*The prisoner of Shark Island*), I 244
Prigioniero del terrore (*Ministry of fear*), II 53
Il prigioniero di Zenda (*The prisoner of Zenda*) I 141
La prima Angelica (*La cugina Angelica*), III* 226
Prima comunione, II 175
Prima del calcio di rigore (*Die Augst des Tormanns beim Elfrueter*), III** 160
Prima del diluvio (*Avant le déluge*), II 124
Prima della rivoluzione, III* 44, 45
Prima linea (*Attack!*), II 15, 69
La prima moglie (*Rebecca*), I 272
La prima notte di quiete, III* 49
Prima pagina (*Front page*) (1975), II 91, 92
Primary, III* 347
Primavera (*Vesna*), II 198
La prima volta di Jennifer (*Rachel, Rachel*), III** 151
Prime cut (*Arma da taglio*), III** 83
The prime of miss Jean Broadie (*La strana voglia di Jean*), III* 209
La primera carga al machete, III* 443
El primero año, III 409
Primo amore, III* 56
Primo amore (*Lonesome*), I 257, 361, 449, 450
Il primo maestro (*Pervyj učitel'*), III** 244, 276, 289, 315
The prince and the showgirl (*Il principe e la ballerina*), II 140
Le prince charmant (*Il principe galante*), I 373
Prince of the city (*Il principe della città*), III** 91
Il principe azzurro (*Crisis mundial*), I 457
Il principe consorte (*The love parade*), I 217
Il principe della città (*Prince of the city*), III** 91
Il principe di Kainor (*Le petit roi*), I 101
Il principe e la ballerina (*The prince and the showgirl*), II 140
Il principe galante (*Le prince charmant*), I 373
La principessa delle ostriche (*Die Austernprinzessin*), I 306
Il principe studente (*The student prince*), I 217
Il principio superiore (*Vyšší princip*), II 228
Prípad Barnabáš kos, III* 267
Případ pro začínajícího kata, III* 269
Prisël soldat s fronta, III** 267
Prisioneros de la noche, III* 393
Prisioneros de la tierra, I 474n
The prisoner of second avenue (*Il prigioniero della seconda strada*), III** 60
The prisoner of Shark Island (*Il prigioniero dell'isola degli squali*), I 244
The prisoner of Zenda (*Il prigioniero di Zenda*), I 141
The private life of Don Juan (*Le ultime avventure di Don Giovanni*), I 197, 427
The private life of Helen of Troy (*La vita privata di Elena di Troia*), I 419, 426
The private life of Henry VIII (*Le sei mogli di Enrico VIII*), I 419, 426, 427, 428
The private life of Sherlok Holmes (*la vita privata di Sherlock Holmes*), II 91
Prividenie kotoroe ne vozvraščaetsaja, I 409
Privilege, III* 203
Prix de beauté (*Miss Europa*), I 133
Prizzi's honour (*L'onore dei Prizzi*), II 59
Le procès de Jeanne d'Arc, II 318
Le procès/The trial (*Il processo*), II 336, 338
Procesí k Panence, II 229
Proceso 1001, III* 381
Il processo (*Le procès/The trial*), II 336, 338
Il processo (*Der Prozess*), II 145
Processo a Caterina Ross, III* 80
Processo alla città, II 171
Prodannyj appetit, I 406
Prodsedatel, II 210
The producers (*Per favore non toccate le vecchiette*), III** 48, 75
Proezas de Satanas, III* 463
The professionals (*I professionisti*), II 31; III** 32
Le professional (*Joss il professionista*), III* 119-120
Professione pericolo (*The stuntman*), III** 158
Professione: reporter, II 356; III* 17
I professionisti (*The professionals*), II 31; III** 32
Il professore (vedi *Controsesso*), III* 25
Professor Mamlock (1938), I 415
Professor Mamlock (1961), II 232

Profumo di donna, III* 56
Proibito (*Forbidden*), I 250n
Proibito rubare, II 182
La proie du vent, I 81, 83
La proie pour l'ombre, II 134
Prokuror, I 368
Prologue, III* 354; III** 216
Prométhée banquier, I 57
Prometheus, II 303
Il promontorio della paura (*Cape fear*), III** 105
Le propre de l'homme, III* 124
La proprietà non è più un furto, III* 39
Prošaj, zelen' leta, III** 313
Proščanie, III** 260
I proscritti (*Berg-Ejvind och hans hustru*), I 42, 275, 278-279, 282, 284, 379, 400
Prostaja smert, III** 288
Prosti, III** 252
Prostitute, III* 204
Prostoj slučaj, I 399, 401
Prostye liudj, I 404n; II 194, 204
Proud flesh (*Orgoglio*), I 225
Provaci ancora, Sam (*Play it again, Sam*), II 13; III** 71, 146
La prova del fuoco (*Vem dömer?*) (1921), I 283, 295
La prova del fuoco (*The red badge of courage*) (1951), II 58
Prova d'orchestra, II 334; III* 17, 72
Proverka na dorogach, III** 284
Providence, II 360
La provinciale (1953), II 186
La provinciale (1980), III* 177
Un provinciale a New York (*Out of towners*), III** 59
The prowler (*Sciacalli nell'ombra*), II 56, 347
A próxima victima, III* 476
Der Prozess (*Il processo*), II 145
Prunella, I 96n, 309
Prževal'skij, II 204
Psycho (*Psycho*), II 63; III** 177, 188
Psyco (*Psyco*), II 63; III** 177, 188
Pticy našich nadežd, III** 313
Puberty blues, III** 222
The public enemy (*Nemico pubblico*), I 250n
The pudding thieves, III** 221
Pueblerina (*Dimenticati da Dio*), II 283
El pueblo, III* 415
Pueblo chico, III* 421
Pueblo en armas, III* 365, 437
Pueng-Paeng, III** 361
El puente, III* 229
La puerta, III* 424
Puerto Limon, mayo, III* 422
Puerto Rico, III* 451
I pugni in tasca, III* 13, 28, 29, 249
Pugni, pupe e pepite (*North to Alaska*), II 47
Un pugno di riso (*Saggakh* o *En handfull ris*), I 450
Pulang, III** 363
Pulcinella, II 308
Un pulcino nella stoppa (*The mollycoddle*), I 196
Le pull-over rouge, III* 137
The pumpkin eater (*Frenesia del piacere*), III** 105
Punishment Park, III* 203
La punition, III* 356
Los puños frente al canon, III* 410
Puntos suspensivos, III* 399
Punto zero (*Vanishing point*), III** 123
Pupe calde e mafia nera (*Cotton comes to Harlem*), III** 86
Puran Baghat, I 472n
Pura sangre, III* 415
Le puritain (*Il sacrificio del sangue*), I 98
La puritaine, III* 140
The purple heart (*Prigionieri di Satana*), I 262; II 14
Purple rain, III** 51
The purple rose of Cairo (*La rosa purpurea del Cairo*), III** 73
Pursued (*Notte senza fine*), II 39
Pursuit of happiness, III** 99-100
Put' domoj, III** 302
Put' entuziastov, I 406n
Putešestvie molodogo Kompozitora, III** 297
Putesetvie v aprel, II 212
Putëvka v zizn', I 404, 409
Putiferio va alla guerra, II 307
Puzzle of a downfall child (*Mannequin*), III** 122
Puzzles, I 330
Pyaasa, III** 374

Pygmalion (*Pigmalione*), I 439n
La pyramide humaine, III* 355
Pyška, II 216

Q-bec mylove, III** 213
Qiao, III** 327
Qiaoqian zhi xi, III** 341
Qingchun (1977), III** 332
Qingchun (1985), III** 338
Qingchun zhi ge, III** 330
Qinggong mishi, III** 341
Qingguo qincheng, III** 342
Qingmei zhuma, III** 351
Qishierja fangke, III** 331
Qiujue, III** 349
Quadrophenia, III* 218
Quai des brumes (*Il porto delle nebbie*), I 93, 121
Quai des Orfèvres (*Legittima difesa*), II 119
Qua la mano, picchiatello (*Smorgasbord*), III** 69
Qualcosa che vale (*Something of value*), II 31; III** 439
Qualcuno verrà (*Some came running*), II 80
Qualcuno volò sul nido del cuculo (*One flew over the cuckoo's nest*), III* 274; III** 111, 154
Quando estalló la paz, III* 223
Quando i mondi si scontrano (*When worlds collide*), II 111
Quando la moglie è in vacanza (*The seven year itch*), II 93
Quando la pellicola è calda, III* 539
Quando le leggende muoiono (*When the legends die*), III* 34
Quando Lola vuole (*Damn yankee*), II 102
Quando o carnaval chegará, III* 470
Quand on aime la vie, on va au cinéma, III* 369
Quando volano le cicogne (*Letjat žuravli*), II 209
Quanto è bello lu murire acciso, III* 74
La quarantaine, III** 219
42, III** 375
42ª strada (*42nd street*), I 234
40 metri quadrati di Germania (*40 m² Deutschland*), III** 417
40.000 dollari per non morire (*The gambler*), III* 198; III** 83, 106
44, III** 410
Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan (*Magnum force*), III** 153
48 oras, III** 366
48 ore (*48 hours*), III** 168
48 Stunden bis Acapulco, III* 164
Il quarantunesimo (*Sorok pervyj*), II 209
Quartet, III** 109
Quartett für fünf, II 230
Il quartetto Basileus, III* 44
Quartiere dei lillà (*Porte des Lilas*), II 126
Il quarto matrimonio della signora Margherita (*Praesteenken*), I 276, 290, 324
Quarto potere (*Citizen Kane*), I 219, 268-270; II 11, 13, 335, 336, 337; III* 24
Il quarto uomo (*De vierde man*), III* 189
Quatorze juillet (*Per le vie di Parigi*), I 78, 86
Quatre aventures de Reinette et Mirabelle (*Reinette e Mirabelle*), III* 106
Les quatre cents coups (*I quattrocento colpi*), II 123; III* 82, 100, 101, 102, 113, 358
Les quatre cents coups du diable, I 25, 27
Quatre d'entre elles, III* 174
Quatre nuits d'un rêveur, II 319
Les quatre vagabonds, I 322
Quattordici o guerra (*Wild in the streets*), III** 123
I quattro cavalieri dell'Apocalisse (*The four horsemen of the Apocalypse*) (1921), I 219
I quattro cavalieri dell'Apocalisse (*The four horsemen of the Apocalypse*) (1962), II 80
I quattrocento colpi (*Les quatre cents coups*), II 123; III* 82, 100, 101, 102, 113, 358
490 + 1 (*491*), III* 241
491 (*490 + 1*), III* 241
I quattro diavoli (*Four devils*), I 325
Le quattro giornate di Napoli, III* 11
Quattro passi fra le nuvole, I 135; II 124

Quattro ragazze coraggiose (*Die vier Gesellen*), I 357
Quebec: Duplessis et après, III** 214
Québec-USA, III* 352
Quebracho, III* 399
A queda, III* 477, 478
Queen Christina (*La regina Cristina*), I 232
Queen Kelly, I 207
The queen of Sheba meets the Atom man, III* 528
Queen of spades (*La donna di picche*), I 439; II 142
Que es la democracia?, III* 418
Que he hecho yo para merecer esto?, III* 232
Quei due (*Staircase*), III** 53
Queimada, III* 36
Queixadas, III* 477
Que la bête meure (*Ucciderò un uomo*), III* 110
Que la fête commence (*Che la festa cominci...*), III* 134
Quel freddo giorno nel parco (*That cold day in the park*), III** 127
Quel giardino di aranci fatti in casa (*It ought to be in pictures*), III** 60
Quel giorno il mondo tremerà (*Armaguedon*), III* 138
Quella pazza famiglia Fikus (*Fire sale*), III** 57
Quella sporca dozzina (*The dirty dozen*), II 70; III** 124
Quella sporca ultima meta (*The longest yard*), II 70
Quelle due (*The children's hour*), II 17
Quelle joie de vivre (*Che gioia vivere*), II 123
Quell'estate del '42 (*Summer of '42*), III** 99
Quelli della San Pablo (*The sand pebbles*), III** 23
Quell'incerto sentimento (*That uncertain feeling*), I 271
Quello che prende gli schiaffi (*He who gets slapped*), I 284
Quell'oscuro oggetto del desiderio (*Cet obscur objet du désir*), II 344; III* 97
Quell'ultimo giorno (*Pis'ma mertvogo čeloveka*), III** 287
Quel motel vicino alla palude (*Death trap*), III** 184
Quel pomeriggio di un giorno da cani (*Dog day's afternoon*), III** 83, 91
Quelque part, quelqu'un, III* 129
Quel treno per Yuma (*3:10 to Yuma*), II 49
La quema de Judas, III* 455
Quem é Beta, III* 471
Querelle, III* 155, 156
Queridissimos verdugos, III* 229
Questa è la mia vita (*Vivre sa vie*), III* 91
Questa ragazza è di tutti (*This property is condemned*), III** 96, 131
Questa specie d'amore, III* 70
Questa terra è la mia terra (*Bound for glory*), III** 52, 61
Questa terra è mia (*This land is mine*), I 109
Questi benedetti ragazzi (*De pokker ungers*), II 146
La question, III* 142
Questo è il Cinerama (*This is cinerama*), II 74
Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo (*It's a mad, mad, mad, mad world*), II 99, 109
Qu'est qu'on attend pour être heureux, III* 129
Que viva Mexico!, I 392, 395, 475
Quien sabe?, III* 64
Questo impossibile oggetto (*Impossible object*), III** 28
The quiet american (*Un americano tranquillo*), II 90
The quiet earth, III** 233
Qui êtes-vous Polly Magoo?, III* 384
The quiet man (*Un uomo tranquillo*), II 36
The quiet one (*L'escluso*), III* 344
Quiet wedding, I 438
Quilombo, III* 470
Il XV preludio di Chopin (*Le 15ème prélude de Chopin*), I 373
Qinggong mishi, III** 325
La quinta frontera, III* 447
Quintet, III** 129, 170
Il quinto cavaliere è la paura (*... a pátý jezdec je strach*), III* 275-276
Quinto: non ammazzare (*The suspect*), II 53
Quinto potere (*Network*), II 107; III** 91, 167
Qui Politecnico, III* 381
Le 15ème prélude de Chopin (*Il XV preludio di Chopin*), I 373
Quo vadis? (di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio), I 132
Quo vadis? (di Guazzoni), I 128
Quo vadis (1951), II 77

Raba ljubvi (*Schiava d'amore*), III** 253, 268, 279, 307
La rabbia giovane (*Badlands*), III** 82
The rabbit trap (*La trappola del coniglio*), II 106
Rabhi Balkhie, III** 388
Rabid (*Rabid, sete di sangue*), III** 180, 183, 217
Rabid, sete di sangue (*Rabid*), III** 180, 183, 217
Rabynja, III** 314
I racconti della luna pallida d'agosto (*Ugetsu monogatari*), II 244, 254, 256
I racconti del terrore (*Tales of terror*), III** 178
I racconti di Canterbury, III* 22
I racconti immorali di Borowoczyk (*Contes immoraux*), III* 131
«Il racconto dei racconti», II 302
Rachel, Rachel (*La prima volta di Jennifer*), III** 151
Racing with the moon, III** 57
I racconti di Hoffmann (*The tales of Hoffmann*), II 139
Racconti romani, II 174
The racket (*La gang*), II 56, 67
Radiazione BX distruzione uomo (*The incredible shrinking man*), II 113
Radio days, III** 73
Radio on, III* 215
Raduga (*Arcobaleno*), I 415-416; II 194, 196, 204
Rafael Alberti, un retrato del poeta, III* 395
Raffl, III* 183
Raffles, I 266
Raffles, the amateur cracksman, I 147
La ragazza con la valigia, III* 48
La ragazza dagli occhi verdi (*The girl with green eyes*), III* 208
La ragazza del secolo (*It should happen to you*), II 86
La ragazza di Bube, III* 59
La ragazza di passaggio, III* 72
La ragazza in vetrina, II 174
La ragazza più bella del mondo (*Billy Rose's jumbo*), III* 46
La ragazza Rosemarie (*Das Mädchen Rosemarie*), II 144
La ragazza senza storia (*Abschied von gestern*), III* 145, 147
Le ragazze di Harvey (*The Harvey girls*), II 103
Le ragazze di Piazza di Spagna, II 174
Le ragazze di San Frediano, III* 49
Ragazze folli (*Entrée des artistes*), I 95
Ragazze in pericolo (*Jeunes filles en détresse*), I 335, 336
Ragazze in uniforme (*Mädchen in Uniform*), I 302, 347, 352-353
I ragazzi del coro (*The choirboys*), II 70; III** 85
I ragazzi della 56ª strada (*The outsiders*), III** 133, 136
I ragazzi della porta accanto (*The boys next door*), III** 196
I ragazzi della via Paal (*No greater glory*), I 230
I ragazzi irresistibili (*The sunshine boys*), III** 60
Il ragazzo dai capelli verdi (*The boy with the green hair*), II 347
Il ragazzo della baia (*The bay boy*), III** 219
Ragazzo selvaggio (*L'enfant sauvage*), III* 102
Il ragazzo selvaggio (*Le garçon sauvage*), II 123
Ragazzo tuttofare (*The bellboy*), II 99; III** 67
Ragbar, III** 390
Rage in heaven (*Follia*), I 264
Il raggio verde (*Le rayon vert*), III* 106
Raging bull (*Toro scatenato*), III** 143, 152, 158

Ragtime, III** 111, 129
Raices, II 285
Raíces de piedra, III* 415
Raíces de sangre, III* 434
Raiders of the lost ark (*I predatori dell'arca perduta*), III** 175
Rain (*Pioggia*), I 235
Rainbow dance, I 433
The rainmaker (*Il mago della pioggia*), II 106
The rain people (*Non torno a casa stasera*), III** 123, 132, 134
The rains came (*La grande pioggia*), I 218
Rain soft, III* 528
Raising Arizona (*Arizona Junior*), III** 64, 192
La raison avant la passion, III* 543
Rakas, III* 247, 248
Rally round the flag (*Missili in giardino*), II 34
Rambo (*First blood*), III** 156, 159
Rambo 2. La vendetta (*Rambo - First blood part II*), III** 14, 156, 171
Rambo - First blood part II (*Rambo 2. La vendetta*), III** 14, 156, 171
Ramona, I 258
Ramuntcho, I 65
Ran, II 260
El rancheador, III* 446
Rancho Deluxe, III** 36
Rancho Notorius, II 61, 62
La rançon d'une alliance, III* 434
Rannie žuravli, III** 316
Un rantolo nel buio (*A reflection of fear*), III** 177
Rapina a mano armata (*The killing*), II 67, 372
Rapina record a New York (*The Anderson tapes*), III** 83, 91
Il rapporto, III* 35
Rapporto confidenziale (*Mr. Arkadin*), II 336, 337
Rapsodia per un killer (*Fingers*), III** 83
Rapt, I 78
I raptus segreti di Helen (*What's matter with Helen?*), III** 178
Les raquetteurs, III* 352
Rashomon, II 244, 260, 262; III** 26
Raskolnikow (*Delitto e castigo*) (1923), I 313
Rasskazy o Lenine, II 214
Rat, II 234
Rataplan, I 457
Ratataplan, III* 78
Der Rat der Götter, II 231
Le rat de ville et le rat des champs, I 370
Die Ratten (*I topi*), II 144
Il ratto di Elena (*Helena*), I 305
La Raulito, III* 395, 399
The raven (*I maghi del terrore*), III** 178
Ravina, II 278
Rawhide (*L'uomo dell'Est*), II 47
Le rayon vert (*Il raggio verde*), III* 106
Raza (*Le due strade*), I 457; II 151; III* 229
Raza, el espiritu de Franco, III* 229
Razorback (*Razorback. Oltre l'urlo del demonio*), III** 230
Razorback. Oltre l'urlo del demonio (*Razorback*), III** 230
The razor's edge (*Il filo del rasoio*), II 79
Razum protiv bezumija, III** 241
Reaching for the moon (*Douglas nella luna*), I 196
Realengo 18, III* 437
Realismo socialista, III* 406
Un re a New York (*A king in New York*), II 95
Re-animator, III** 180
Reap the wild Wind (*Vento selvaggio*), I 273
Rear window (*La finestra sul cortile*), II 63, 64, 65; III** 188, 189
Rebecca (*La prima moglie*), I 272
Der Rebell (*Il grande agguato*), I 355
Le rebelle, III* 144
Rebel without a cause (*Gioventù bruciata*), II 72, 109; III** 52, 98, 120
El rebozo de Soledad, II 283
O reçado, III* 234
Los recuerdos del porvenir, III* 429
El recuerso del metodo, III* 412
I recuperanti, III* 40
La red (*La rete*), II 283
The red badge of courage (*La prova del fuoco*) (1951), II 58
Red dawn (*Alba rossa*), III** 155, 159
Il re dei Campi Elisi (*Le roi des Champs-Elysées*), I 198
Il re dei giardini di Marvin (*The king of Marvin gardens*), III** 125
Il re dei re (*King of kings*), II 73, 77; III* 22, 222
Il re del jazz (*The king of jazz*), I 257
Redes, I 475n; II 284
Red River (*Il fiume rosso*), II 34, 37, 41; III** 147
Reds, III** 159
Red shoes (*Scarpette rosse*), II 139
Reed: Mexico insurgente, III* 426
Re-entry, III* 547
A reflection of fear (*Un rantolo nel buio*), III** 177
Reflection on black, III* 525
Reflections in a golden eye (*Riflessi in un occhio d'oro*), II 57
Regain (*La vita trionfa*), I 97
Regalo di Natale, III* 71
Le regard des autres, III* 400
Regards sur la Belgique ancienne, I 463
Regard sur la folie, III* 357
Les regates de San Francisco (*Il risveglio dell'istinto*), II 125
Regen, I 464
La regina Cristina (*Queen Christina*), I 232
La regina d'Africa (*The African Queen*), II 57
La regina Luisa (*Königin Luise*), I 323
La région centrale, III* 543
La règle du jeu, I 109; II 127, 128
Le règne du jour, III* 353
Regrouping, III** 199
Reinette e Mirabelle (*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*), III* 106
El reincedente, III* 456
Die Reise, III* 181
Die Reise nach Lyon, III* 170
Die Reise nach Tilsit (*Verso l'amore*), I 362
Réjeanne Padovani, III** 214
Reka (*Amore giovane*), I 446
Rekawa, III** 386
Rekopis znaleziony w Saragossie, II 223
Re Lear (*King Lear*), III* 206
Il re, le torri, gli alfieri, I 131
La religiosa (*Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*), III* 108, 357
The reluctant dragon (*Il drago timido*), I 261
Rembrandt, III* 188
Rembrandt (*L'arte e gli amori di Rembrandt*), I 427
Rembrandt (*Crepuscolo di gloria*) (1942), I 358
Remember my name, III** 150
Remembrance, III* 217
Re mizeraburu, II 260
Remorques (*Tempesta*), I 115
Remparts d'argile, III* 142
Renaissance, II 299
La rencontre imprévue, I 39
Rendez-vous à Bray (*Appuntamento a Bray*), III* 187
Rendez-vous de juillet (*Le sedicenni*), II 117
Le rendez-vous de minuit, II 131
Rengoku eroica, III* 498
Repérages, III* 178
Un re per quattro regine (*The king and four queens*), II 39
Re per una notte (*The king of comedy*), III** 69, 144
La répétition générale, III* 166
Repo man, III** 196
Reprise du travail chez Wonder, III* 366
Reproductions, III* 540
Republica dos asesinos, III* 469
La république est mort a Dien-Bien-Phu, III* 383
Repulsion, III** 116, 118
Requiem 29, III* 434
Requiem for a heavy weight (*Una faccia piena di pugni*), II 106
Requiescant, III* 64
Resan bort, I 299
Rescued from an eagle nest, I 153
La respuesta de octubre, III* 409
Los restos del naufragios, III* 231
Resurrection (*Katusha*), I 218n
Resurrection (*Resurrezione*), I 218
Resurrezione (*Resurrection*), I 218

La rete (*La red*), II 283
Le retour à la raison, I 75
Le retour d'Afrique, III* 175
Le retour de l'aventurier, III** 431
Retrato de Teresa, III* 446
The return of Seacacus Seven, III** 198
The return of the Jedi (*Il ritorno dello Jedi*), III** 174
Return of the soldier (*Prigionieri del passato*), III* 210
The return of the texan (*Il figlio del Texas*), II 49
Revenge of the creature (*La vendetta del mostro*), II 113
Revolución, III* 419
La revolución, III* 400
La revolución congelada, III* 398
Revolution, III* 211
The revolutionary (*Il rivoluzionario*), III** 123
Le révolutionnaire, III* 353; III** 213
Revolution until the victory, III* 377
Rewo Dande Mayo, III** 425
Reynaldo and Clara, III** 50
Rezhon, III** 337
Rheingold, III* 164
Rhinestone (*Nick lo scatenato*), III** 52
Rhodesia, count down, III** 441
Rhythmus 21, 23, 25, I 343
Il ribelle (*All the right moves*), III** 152
Il ribelle dell'Anatolia (*America, America*), II 24
Il ribelle di Algeri (*L'insoumis*), III* 139
Ribellione (*Boule de suif*), I 119
Riccardo III (*Richard III*), II 140; III* 206
Ricche e famose (*Rich and famous*), II 88; III** 150
Rich and famous (*Ricche e famose*), II 88; III** 150
Richard Millhouse Nixon, a white comedy, III* 384
Richard III (*Riccardo III*), II 140; III* 206
Richard III (1985), III* 412
Rich Kids, III** 149
Ricomincio da tre, III* 78
La ricotta (vedi *Rogopag*), III* 21, 22
Riddles of the Sphynx, III* 214
Le rideau cramoisi (*La tenda scarlatta*), II 134
Ride in the whirlwind (*Colline blu*), III** 40
Ride lonesome (*L'albero della vendetta*), II 46
Ridere per ridere (*The Kentucky fried movie*), III** 78
Ride the high country (*Sfida nell'Alta Sierra*), III** 42
Ride the pink horse (*Fiesta e sangue*), II 54
Riding high (*La gioia della vita*), II 83
Rien à signaler, III* 143
Rien que les heures, I 93
Rien qu'un jeu, III** 219
Rififi (*Du rififi chez les hommes*), II 29
Riflessi in un occhio d'oro (*Reflections in a golden eye*), II 57
Il rifugio (*Hide out*), I 224
Rigadin et la locataire récalcitrante, I 39
The right stuff (*Uomini veri*), III** 170
Rih al gianub, III** 407
Rih essed, III** 405
Rikos ja rangaistus, III* 251
Rikugun, II 265
Rimskij-Korsakov, II 198
El rincón de las virgenes, III* 428
Rio Bravo (*Rio Grande*), II 35, 36
Rio Bravo (*Un dollaro d'onore*), II 35, 37
Rio Conchos, II 48; III** 24
El río de las tumbas, III* 415
Rio Grande (*Rio Bravo*), II 35, 36
Rio Lobo, II 35
Río Negro, III* 445
Rio, 40 graus, II 278; III* 457, 471
Riot in cell block 11 (*Rivolta al blocco 11*), II 68; III** 87
El rio y la muerte, II 341
Rio zona norte, II 278; III* 471
Les ripoux (*Il commissadro*), III* 121
I ripudiati (*Die Verrufenen*), I 303, 341
The rise and fall of Legs Diamond (*Jack Diamond gangster*), II 68
Risky business, III** 77
Riso amaro, II 169, 180
Risorgere per amare (*Les jeux sont faits*), I 122; II 123
Il risveglio dell'istinto (*Les regates de San Francisco*), II 125
Rita, Rita, III* 167
Riten (*Il rito*), II 326
Ritmos de Cuba, III* 441
Il rito (*Riten*), II 326
Ritorno al futuro (*Back to the future*), III** 171
Ritorno alla vita (*Counsellor at law*), I 236
Il ritorno dello Jedi (*The return of the Jedi*), III** 174
Il ritorno di Don Camillo, II 191
Il ritorno di Harry Collings (*The hired hand*), III* 39
Il ritorno di Ringo, III* 64
Il ritorno di Vassili Bortnikov (*Vozvraščenie Vasilija Bortnikova*), II 203, 215; III** 238
Il ritratto di Dorian Gray (*The picture of Dorian Gray*), I 271
Ritratto di Jennie (*Portrait of Jennie*), II 79
Ritrovarsi (*The Palm Beach story*), I 267; II 85
Ritual in transfigured time, III* 522
La rivale di mia moglie (*Genevieve*) (1953), II 141
Rivalità eroica (*Today we live*), II 37
Rivelazione (*Gabriele Dambrone*), I 358
The river (*Il fiume*), I 230; II 128
The river (*Il fiume dell'ira*), III** 150
River of no return (*La magnifica preda*), II 48, 60
The river's edge (*L'ultima riva*), II 39
La rivière du hibou, III* 137
La rivolta (*Le mur*), III** 416
Rivolta al blocco 11 (*Riot in cell block 11*), II 68; III** 87
La rivolta dei gladiatori, II 190
Il rivoluzionario (*The revolutionary*), III** 123
Riyash el Orass, III** 406, 408
The road to glory (*Le vie della gloria*), I 232
The road to yesterday (*La vita che torna*), I 165
The roaring twenties, I 220n
The robber symphony, I 309, 425, 428
The robe (*La tunica*), II 76
Robert et Robert (*Agenzia matrimoniale*), III* 125
Robert Koch, der Bekämpfer des Todes (*La vita del dottor Koch*), I 357-358
Robin and Marian (*Robin e Marian*), III** 105
Robin e Marian (*Robin and Marian*), III** 105
Robin Hood, I 196
Robinson Crusoe (*Le avventure di Robinson Crusoe*), II 342
Robinzonada ili moj anglijskij deduška, III** 303
Rocco e i suoi fratelli, II 166, 331; III* 7, 14, 15
Rocío, III* 231
Rock and roll High School, III** 51
Rockers, III** 193
Rocketship XM (*RXM Destinazione Luna*), II 111
Rocking Silver, III* 257
Rocky, III** 13, 152
Rocky II, III** 152
Rocky III, III** 152
Rocky IV, III** 152
Rocky horror picture show, III** 194, 229
Rocky road to Dublin, III* 219
Rodina električestva, III** 258
Rodnaja krov', III** 242
Rodnia, III** 281
Rodnik dlja žažduščich, III** 286, 308
Rødtblatt paradis, III* 253
Roger-la-Honte, II 189
Rogopag, III* 92
Rohfilm, III* 540
Le roi des Champs-Elysées (*Il re dei Campi Elisi*), I 198
Le roi du cirque (*Max domatore per amore*), I 41
Le roi est mort en exil, III** 431
Le roi et l'oiseau, II 304
Rojo no reikon, I 469

Rokudenashi, III* 498
Rollerball, III** 168
Rolling thunder, III** 158
Rollover (*Il gioco dei potenti*), III** 101
Roma, II 184, 330, 333, 334; III* 16
Roma città aperta, I 137; II 122, 155, 160, 171, 177, 185, 329; III* 11
Roma città libera, o *La notte porta consiglio*, II 185
Romance (1963), II 297
Romance (1986), III* 81
Romance of a horsethief (*Il romanzo di un ladro di cavalli*), III** 32
The romance of Happy Valley, I 156
Romance of the underworld (*L'artiglio nell'ombra*), I 218
Romance sentimentale, I 392
Romancing the stone (*All'inseguimento della pietra verde*), III** 170
Le roman de Renart (*Una volpe a corte*), I 370
Le roman d'un tricheur, I 97
Roman holidays (*Vacanze romane*), II 16-17
Romanoff and Juliet (*Giulietta e Romanoff*), III* 206
Romans o vljublënnych, III** 253, 277
Una romantica avventura, I 134
Una romantica donna inglese (*The romantic englishwoman*), II 350
The romantic englishwoman (*Una romantica donna inglese*), II 350
Romantico avventuriero (*The gunfighter*), II 40
Romanza degli innamorati, III* 253
Romanze in Moll (*La collana di perle*), I 360
Il romanzo di Mildred (*Mildred Pierce*), II 53
Il romanzo di Tillie o *L'odissea di Charlot* (*Tillie's punctured romance*), I 168, 173
Il romanzo di una donna (*Der Schritt vom Wege*), I 360
Il romanzo di una vita (*Edison, the man*), I 265
Il romanzo di un ladro di cavalli (*Romance of a horsethief*), III** 32
Romanzo popolare, III* 55
Roma ore 11, II 168, 170, 175
Romeo and Julia auf dem Dorfe, II 151
Romeo and Juliet (*Giulietta e Romeo*) (1936), I 243
Romeo e Giulietta, III* 50
Romeo, Julie a tma (*Giulietta, Romeo e le tenebre*), II 228
Il rompicuori (*The heartbreak Kid*), III** 56
La ronde, II 132
Room at the top (*La strada dei quartieri alti*), III* 194, 195
A room with a view (*Camera con vista*), III** 110
Roots rock reggae, III* 451
The rope (*Nodo alla gola*), II 63, 65
La rosa, I 131
La rosa blanca, II 286
La rosa de los vientos, III* 410
La rosa di Bagdad, II 307
Rosa do Adro, I 455-456
Rosa francese (*Rose-France*), I 57
Rosa Luxemburg, III* 169
La rosa purpurea del Cairo (*The purple rose of Cairo*), III** 73
La rosa rossa, III* 73
La rosa sulle rotaie (*La roue*), I 50, 52, 53, 156
Le rose di Danzica, III* 70
Rose-France (*Rosa francese*), I 57
Roseland, III** 109
Rosemary's baby, II 86; III* 62, 117, 178, 179
Rosen für den Staatsanwalt, II 144
Der Rosenkavalier (*Il cavaliere della rosa*), I 313n
La rosière de Pessac, III* 140
Rosie the riveter, III** 205
Rosita, I 195
Il rossetto, III* 66
La rotaia (*Scherben*), I 303, 314, 320-321, 329, 356
Rotaie, I 134
Rotation, II 231
Rote Sonne, III* 164
Rotta verso la terra (*Star trek IV. The voyage home*), III** 170
La roue (*La rosa sulle rotaie*), I 50, 52, 53, 156

Le rouge aux lèvres (*La vestale di Satana*), III* 185
Rough cut (*Taglio di diamanti*), III** 88
Roulette cinese (*Chinesische Roulette*), III* 157
Round Midnight, III* 136
Le routes du Sud (*Le strade del Sud*), II 351
Il rovescio della medaglia, III* 179
The rowdyman, III** 215
Roxie Hart (*Condannatemi se vi riesce*), I 250n
Le royaume des fées, I 25
Royal wedding (*Sua Altezza si sposa*), II 102
Rozstanie, II 222
Rozum a cit, II 298
Rozmarné léto, III* 273
R.P.M. (*R.P.M. rivoluzione per minuto*), III** 22
R.P.M. rivoluzione per minuto (*R.P.M.*), III** 22
Rubens, I 463
Ruby, fiore selvaggio (*Ruby Gentry*), II 41
Ruby Gentry (*Ruby, fiore selvaggio*), II 41
Ruda stopa, II 298
Rude boy, III* 218
Rude journée pour la reine, III* 135
Rue barbare, III* 121
Rue Cases-nègres, III* 452
Rue de l'Estrapade, II 117, 118
La rue sans nom, I 92
Ruggles di Red Gap (*Ruggles of Red Gap*), I 213, 250n
Ruggles of Red Gap (*Ruggles di Red Gap*), I 213, 250n
Ruggles of Red Gaps (*Il maggiordomo*), II 34
Ruka, II 297
Rullo di tamburi (*Drum beat*), II 44
La rumba, III* 448
Rumble fish (*Rusty il selvaggio*), III** 120, 133, 136
Runaway, III** 232
Runaway train (*A 30 secondi dalla fine*), III** 113
The runner stumbles (*Uno strano caso di omicidio*), III** 23
Running scared (*Una perfetta coppia di svitati*), III** 77
Run of the arrow (*La tortura della freccia*), II 44, 70
Runsujen aika, III* 247
Rupali shoikatey, III** 387
La rupture (*All'ombra del delitto*), III* 110
Il ruscello di Ripasottile, I 137
Rush to judgement, III* 384
Ruslan i Ljudmila, I 367
Rustam, III** 315
Rusty il selvaggio (*Rumble fish*), III** 120, 133, 136
Ruthless people (*Per favore, ammazzatemi mia moglie*), III** 77
RXM Destinazione Luna (*Rocketship XM*), II 111
Ryan's daughter (*La figlia di Ryan*), II 138; III* 200
Rythmetic, II 294

Saangen om den eldröda blomman, I 285
Saat el Tah'ir dakkat barra ya isti' mar, III** 400
Saba, I 412n
Sabato sera, domenica mattina (*Saturday night and sunday morning*), III* 194, 195
Sabato tragico (*Violent saturday*), II 48
Un sacco bello, III* 78
Sacco e Vanzetti, III* 36
Un sac de billes, III* 140
Sachmatnaja goriačka, I 398
Sacrificio (*Offret/Sacrificatio*), III** 274, 275
Il sacrificio del sangue (*Le puritain*), I 98
Sad, III** 288
Sadie Thompson (*Tristana e la maschera*), I 220
Sadismo(*Performance*), III* 197, 209
Sadko, II 198
Sado, III* 513
Sadono tamago, II 310
A safe place (*Un posto tranquillo*), III** 145
Safety last (*Preferisco l'ascensore*), I 199, 200
Šagaj, Soviet!, I 384
The saga of Anathan (*L'isola della donna contesa*), II 56n
Saggakh o *En handfull ris* (*Un pu-*

gno di riso), I 450
La saggezza nel sangue (Wise blood), II 58, 59
Sagrado y obsceno, III* 455
Sagrenska koza, II 301
Sahib bibi aur gulam, III** 374
Said Afandi, III** 399
Said Darwish, III** 393
Saiehaiem bolan de bad, III** 390
Saigon. The year of the cat, III* 207
Saikaku ichidai onna (La vita di O-Haru, donna galante), II 244, 254
Sailboat, III* 543
Saint Jack, III** 148
Saint-Jerôme, III* 353
Saitane, III** 432
Sakada, III** 370
Sake to onna to yari, II 258
La salación, III* 438
Le salaire de la peur (Vite vendute), II 119
La salamandre, III* 175
Une sale histoire, III* 140
Salem's lot (Le notti di Salem), III** 182, 184
Salerno ora X (A walk in the sun), II 14
Salire al monte (Tirarse al monte), III* 228
Salka Valka, II 149; III* 257
Sally och friheten, III* 244
Sally of the sawdust (Zingaresca), I 158
Salomé (1971), III* 166
Salomè (1972), III* 68
Salomone e la regina di Saba (Salomon and Sheba), II 41, 77
Salon Kitty, III* 70
Salò o le 120 giornate di Sodoma, III* 22
Salto, II 224
Salt of earth (Sfida a Silver City), II 21; III** 29
Salto mortale (1931), I 337
Salto mortale (The man on the tight rope) (1953), II 23
Salto nel vuoto, III* 29
Saludos amigos, I 261
Salute to France, I 109
Salvador, III** 161
El Salvador: another Vietnam, III** 206
El Salvador, el pueblo vencerá, III* 423
Salvate la tigre (Save the tiger), III** 85
The salvation hunters, I 209
Salvatore Giuliano, III* 23
Samac, II 301
Samadhi, III* 547
Samba d'amore (Greenwich Village), I 272
Samba Tali, III** 425
Sambizanga, III** 436
Sambul, III** 355
Samma no aji, II 248, 250
Sammy going south (Sammy va al sud), III* 208
Sammy va al sud (Sammy going south), III* 208
Samskara, III** 227, 384
Samson, II 363, 366
Samson and Delilah (Sansone e Dalila), II 78
Samurai, II 310
Le samuraï (Frank Costello, faccia d'angelo), II 136
Samyj žarkij mesjac, III** 246
Sanatorium pod klepsydra (La clessidra), II 223
Sanaud, III** 407
San Clemente, III* 358
Sanctuary (Il grande peccato), III* 197
Sand, III** 348
Sandesaya, III** 386
San Domingo, III* 165
The sand pebbles (Quelli della San Pablo), III** 23
The sandpiper (Castelli di sabbia), II 80
San Francisco, I 224; III** 165
Der sanfte Lauf, III* 146
Sangandaan, III** 370
Le sang des parias, III** 430
La sang d'un poète, I 76; III* 516
San Gottardo, III* 179
Sangue al sole (Codine), II 235; III* 117
Sangue blu (Kind hearts and coronets), II 141
Sangue di condor (Yawar Mallku), III* 420
Sangue e arena (Blood and sand) (1922), I 219

Sangue gitano (Carmen) (1918), I 306
Sangue mineiro, II 276
Sangue misto, II 77
Sangue ribelle (Driver dagg, faller regn), I 299
Sangue sulla sabbia (Trinadcat'), I 415, 437; II 216
Sangue viennese (Wiener Blut), I 360
La sanguinaria (Gun crazy), II 55
Sankarabharanam, III** 385
San Mao liulang ji, III** 327
San Michele aveva un gallo, III* 31
Sanningen om Baastad, III* 380
Sanrizuka, III* 508
Sanrizuka no fuyu, III* 508
Sanrizuka no Natsu, III* 508
Sansho dayu, II 244, 254
Sans laisser d'adresse (E mi lasciò senza indirizzo), II 124
Sans lendemain (Tutto finisce all'alba), I 447
Sans soleil, III* 116
Sansone, II 362, 364
Sansone e Dalila (Samson and Delilah), II 78
Sans toit ni loi (Senza tetto né legge), III* 114
Santa Fe, III* 184
Santarellina (Mam'zelle Nitouche), I 94
Sant'Elena. L'aquila prigioniera (Napoleon auf St. Helena), I 322
El santo Oficio, III* 429
Santuario, II 277
Sanyong, III** 355
São Bernardo, III* 470, 477
São Paulo s.a., III* 462
Il sapore del grano, III* 72
Il sapore dell'acqua (De smaak van water), III* 190
Sapore di miele (A taste of honey), III* 194, 195
Sapte arte, II 302
Saraba hakobune, III* 506
Saranno famosi (Fame), III** 107
Saratoga (Saratoga trunk), I 266
Saratoga trunk (Saratoga), I 266
Sarcos, II 152
Sareng bon, III** 387
Sargento Getulio, III* 481
Sarraounia, III** 412
Sarzan, III** 424
Säsom i en spegel (Come in uno specchio), II 325, 326
Sassalbo, provincia di Sidney, III* 74
Sasso in bocca, III* 38
Šastie, I 406
Satana (Satanas), I 325
Satana likujuščij, I 368
Satanas (Satana), I 325
Satan never sleeps (Una storia cinese), II 34
Satansbraten (Nessuna festa per la morte del cane di Satana), III* 157
Satellite, III* 67
Sa tête, I 63
Sath samudura, III** 385
Saturday night and sunday morning (Sabato sera, domenica mattina), III* 194, 195
Saturday night fever (La febbre del sabato sera), III** 52
Saturday night live, III** 77
Saturn 3, III** 169
Satyricon, II 188, 332
Sauve qui peut (la vie) (Si salvi chi può (la vita)), III* 97
Sauvetage, I 464
The savage (Il giuramento dei Sioux), II 44
The savage Messiah (Il messia selvaggio), III* 202
Savages, III** 109
Save the tiger (Salvate la tigre), III** 85
Sayat Nova, III** 244, 291, 294, 304
Gli sbandati, III* 11, 33
Sbatti il mostro in prima pagina, III* 29, 30
Sbirska Ledi Makbet, II 368
La scala a chiocciola (The spiral staircase), II 53
Scala al paradiso (A matter of life and death), I 437; II 139
La scala di servizio (Hintertreppe), I 314, 329
The scalphunters (Joe Bass, l'implacabile), III** 35, 96
La scampagnata (Une partie de campagne), I 110
Le scandale, I 59

Scandalo a Filadelfia (*The Philadelphia story*), I 265
Scandalo al villaggio (*Das Bad auf der Tenne*), I 364
Lo scandalo del vestito bianco (*The man in the white suit*), II 142
Scandalo internazionale (*A foreign affair*), II 92-93
Scandalo per Eva (*Skandal um Eva*), I 334
Scanners, III** 183
Scarabea-Wieviel Erde braucht der Mensch?, III* 165
Scaramouche, II 103
The scarecrow (*Lo spaventapasseri*) (1972), III* 210; III** 122
The scarecrow (1980), III** 232
Scarface, III** 83, 161, 189
Scarface (*Scarface, lo sfregiato*), I 232, 233; III* 90
Scarface, lo sfregiato (*Scarface*), I 232, 233; III* 90
The scarlet empress (*L'imperatrice Caterina*), I 211
The scarlet letter (*La lettera rossa*), I 284
Scarlet street (*Strada scarlatta*), I 272; II 61
Le scarpe al sole, I 134
Scarpette rosse (*Red shoes*), II 139
Sčedroe leto, II 203
Lo sceicco bianco, II 184, 188, 329
La scelta di Sophie (*Sophie's choice*), III** 101, 151
Scemo di guerra, III* 56
Scene da un matrimonio (*Scener ur ett äktenskap*), II 327
Scene di caccia in Bassa baviera (*Jagdszenen aus Niederbayern*), III* 171
Scener ur ett äktenskap (*Scene da un matrimonio*), II 327
Scenen from the class struggle in Portugal, III** 139
Scenes from under childhood, III* 527
The scenic route, III** 199
Schatten (*Ombre ammonitrici*), I 314
Schatten der Engel, III* 182
Der Schatz (*Il tesoro*), I 332
Schéhérazade (*Notte meravigliosa*), I 371
Scherben (*La rotaia*), I 303, 314, 320-321, 329, 356
Lo schiaffo (*La gifle*), III* 123
Schiava d'amore (*Raba ljubvi*), III** 253, 268, 279, 307
Schiavo d'amore (*Of human bondage*), I 141, 247
Schleppzug M. 17, I 355
Schlock, III** 78
Schloss Vogelöd, I 325
Der Schneemann, I 360
Der Schneider von Ulm, III* 149
Schonzeit für Füchse, III* 146
Der Schritt vom Wege (*Il romanzo di una donna*), I 360
Der Schüler Gerber, III* 184
Schuzka se stíny, III* 278
Schwechater, III* 541
Die schweizer Landsgemeinde, I 465
Die Schweizermacher, III* 181
Schwestern oder die Balance des Glücks (*Sorelle o l'equilibrio della felicità*), III* 168
Sciacalli nell'ombra (*The prowler*), II 56, 347
Lo sciacallo (*L'aîné des ferchoux*), II 135
Lo sciacallo di Nahueltoro (*El chacal de Nahueltoro*), III* 407
Sciarada (*Charade*), III** 53
Sciopèn, III* 80
Scioperi a Torino, III* 363
Scipione l'Africano, I 134
Scit i mec, III** 242
Sciuscià, II 163, 340
La scogliera dei desideri (*Boom*), II 350
Uno scomodo testimone (*Eyewitness*), III** 106
Gli scomparsi di Saint-Agil (*Les disparus de Saint-Agil*), I 98
Lo scopone scientifico, III* 59
Scorpio rising, III* 522
Ščors, I 414
The scoundrel (*La canaglia*), I 237, 238, 283
Screen test n. 1, III* 532
Screen test n. 2, III* 532
Scrivimi fermo posta (*The shop around the corner*), I 271
Scuola di polizia (*Police Academy*), III** 77

Scurta istoria, II 302
Scusate il disturbo, III* 539
Scusate il ritardo, III* 78
Scusi, dov'è il fronte? (*Which way to the front?*), III** 67, 69
Scusi, dov'è il west (*The Frisco kid*), II 70; III** 39
Se... (If...), III* 199
The sea gull, I 209
The search (*Odissea tragica*), II 41
The searchers (*Sentieri selvaggi*), II 36
The seas beneath (*I dominatori del mare*), I 244
Se avessi un milione (*If I had a million*), I 306n
Sebastiane, III* 216
Se llamaba S.N., III* 455
La seconda volta, III* 81
Il secondo risveglio di Christa Klages (*Das zweite Erwachen der Christa Klages*), III* 168
Seconds (*Operazione diabolica*), III** 28
Un second souffle, III* 144
Secret agent (*Amore e mistero*), I 430n
The secret beyond the door (*Dietro la porta chiusa*), II 62
Secret ceremony (*Cerimonia segreta*), II 350
The secret life of Walter Mitty (*Sogni proibiti*), II 98
Secrets (*Segreti*), I 230
Séction spéciale (*L'affare della Sezione Speciale*), III* 142
Le sedicenni (*Rendez-vous de juillet*), II 117
Sed' maja pulja, III** 313
Sedmikrásky, III* 271
Sedm obešenych, III* 267
Sedmy den, osma noč, III* 270
Sedotta e abbandonata, III* 54
The seduction of Joe Tynan (*La seduzione del potere*), III** 122
Seduto alla sua destra, III* 49
I seduttori della domenica (*The sunday lovers*), III** 76
Seduzione (*Erotikon*) (1929), I 444
La seduzione del potere (*The seduction of Joe Tynan*), III** 122
Seduzione mortale (*Angel face*), II 60
Seeing red, III** 205
Seemabaddha, III** 378
Seeta, I 472n
Il segno del Leone (*Le signe du lion*), III* 104
Il segno di Zorro (*The mark of Zorro*), I 196, 219
Segodnja, I 405
Segreti (*Secrets*), I 230
Segreti segreti, III* 76
Segreto ardente (*Brenneudes Geheimnis*), I 448
Il segreto di una donna (*Whirlpool*), II 59
Seguín, III* 434
Sehnsucht, I 325
Die schusucht der Veronika Voss (*Veronika Voss*), III* 155
I 600 di Balaklava, III* 197
I sei della grande rapina (*The split*), III** 86
Seifenblasen, I 344
Il sei giugno all'alba (*Le six juin à l'aube*), II 127
Le sei mogli di Enrico VIII (*The private life of Henry VIII*), I 419, 426, 427, 428
Seinen no umi, III* 507
Sei no horo, III* 488
Sei ore a terra (*Farewell again*), I 359, 430
Sei ore di permesso (*Urlaub auf Ehrenwort*), I 358
Seisaku no tsuma, III* 490
Seighun zandoku monogatari, III* 500
Seize the time, III* 372
Sejnane, III** 404
Se l'inconscio si ribella, III* 538
Sel'skaja učitel'nica (*L'educazione dei sentimenti*), I 416; II 204; III** 276
La selva dei dannati (*La mort en ce jardin*), II 342
I selvaggi (*The wild angels*), III** 119, 147
Selvaggina di passo (*Wildwechsel*), III* 156
Il selvaggio (*The wild one*), II 109, 347; III** 119
Une semaine de vacances, III* 136
Sembra morto... ma è solo svenuto, III* 80

Il seme della violenza (*The blackboard jungle*), II 31
Il seme dell'uomo, III* 26, 27
Il seme del tamarindo (*The tamarind seed*), III** 66
Semerah padi, III** 362
Senilità, III* 49
Sen noci svatojanské (*Il sogno di una notte di mezza estate*), II 297
Le sens de la mort, I 374
Senseless, III* 528
A sense of loss, III* 382
Senso, II 166-167; III* 14
Senso to heiwa, II 240
Senti, amor mio! (*The three ages*), I 198
Sentieri selvaggi (*The searchers*), II 36
Il sentiero della felicità (*Les beaux jours*), I 94
Il sentiero della gloria (*Gentleman Jim*), II 38
Il sentiero del pino solitario (*The trail of the lonesome pine*), I 258
Sentinel (*The sentinel*), III** 186
The sentinel (*Sentinel*), III** 186
Sento che mi sta succedendo qualcosa (*April fools*), III** 62
Senza famiglia nullatenenti cercano affetto, III* 54-55
I senza nome (*Le cercle rouge*), II 136
Senza pietà, II 181
Senza sapere niente di lei, III* 59
Senza tetto né legge (*Sans toit ni loi*), III* 114
Senza un attimo di tregua (*Point blank*), III** 82, 114
Senza un filo di classe (*Where's Poppa*), III** 56
Senza volto (*En kvinnas ansikte*), I 299
Se permettete parliamo di donne, III* 58
Se permuta, III* 448
Il sepolcro indiano (*Das indische Grabmal*), II 62, 145; III* 145
Sepolto vivo (*The premature burial*), III** 178
Seppuku (*Harakiri*), II 270
Les sept châteaux du diable, I 30
7° cuis.s.de b. ... à saisir, III* 114
Septemvritzi, II 234
Les sept péchés capitaux (*I sette peccati capitali*), III* 91
Sequestro di persona, III* 70
La sera della prima (*Opening night*), III** 102, 103
Serafino, III* 58
Serangan fajar, III** 364
Serata di gala (*The band concert*), I 254
Una sera... un treno (*Un soir, un train*), III* 187
Serdze materi, II 206
Serëža, II 211; III** 266
Sergeant Madden (*Il sergente Madden*), I 265
Sergeant Rutledge (*I dannati e gli eroi*), II 36
Sergeant York (*Il sergente York*), I 265
Le sergent Bakary Woolen, III** 431
Sergente Flep indiano ribelle (*Flep*), III** 34
Il sergente immortale (*The immortal sergeant*), I 265
Il sergente Madden (*Sergeant Madden*), I 265
Il sergente York (*Sergeant York*), I 265
Série noire (*Il fascino del delitto*), III* 121
Serigné Assane ou pour ceux qui savent, III** 424
Serpente di fuoco (*The trip*), III** 119
Serpico, III* 66, 85, 91
La serpiente de la luna de los piratas, III* 450
The servant (*Il servo*), II 348, 350; III* 196
Il servo (*The servant*), II 348, 350; III* 196
Servo di scena (*The dresser*), III** 106
Se solicita muchacha de buena presencia y motorizzada con moto propia, III* 456
60 metri per il 31 marzo, vedi *Dittico*, III* 537
Sesso matto, III* 56
Sesso perduto (*Honno*), II 267
Sessualità (*The Chapman report*), II 87

Šestaja čast'mira, I 384; III* 342
Šestoe Iulja, III** 243
Setanta veces siete, III** 393
La sete dell'oro (*The trail of 98*), I 218
Sette anni di guai (*Seven years bad luck*), I 41
I sette assassini (*Seven men from now*), II 46
I sette fratelli Cervi, III* 38
Sette giorni a maggio (*Seven days in may*), III** 27
I sette magnifici Jerry (*The family jewels*), III** 67, 69
I sette peccati capitali (*Les sept péchés capitaux*), III* 91
Sette pistole per i McGregor, III* 64
I sette samurai (*Shichi-nin no samurai*), II 47, 260, 261; III** 169
Sette spose per sette fratelli (*Seven brides for seven brothers*), II 102
I sette uomini d'oro, III* 65
Sette volontari del Texas (*Journey to Shiloh*), III** 38
La settima croce (*The seventh cross*), II 13
Il settimo sigillo (*Det sjunde inseglet*), II 148, 323, 325, 326
Le sève de la terre, II 294
Seven brides for seven brothers (*Sette spose per sette fratelli*), II 102
Seven days in may (*Sette giorni a maggio*), III** 27
Seven men from now (*I sette assassini*), II 40
The seventh cross (*La settima croce*), II 13
Seven women (*Missione in Manciuria*), II 36
The seven year itch (*Quando la moglie è in vacanza*), II 93
Seven years bad luck (*Sette anni di guai*), I 41
A severa, I 455
Sex and the single girl (*Donne, v'insegno come si seduce un uomo*), II 97
Sex-Jack, III* 488
Sextet, III* 255
Seye seyeti, III** 425
Seyyit Han, topragin gelini, III** 414
Gli sfasati (*The entertainer*), III* 194
La sfida, II 29; III* 11, 23
Sfida all'O.K. Corral (*Gunfight at O.K. Corral*), II 47
Sfida a Silver City (*Salt of earth*), II 21; III** 29
La sfida del samurai (*Jojimbo*), II 260
Sfida infernale (*My darling Clementine*), II 34, 35; III** 42
Sfida nella città morta (*The law and Jake Wade*), II 47
Sfida nell'Alta Sierra (*Ride in the high country*), III** 42, 44
Sfida senza paura (*Sometimes a great nation*), III** 151
La sfinge veneziana, II 307
La sfrontata (*L'effrontée*), III* 121
Shabab emraa, III** 392
Shadow of a doubt (*L'ombra del dubbio*), I 272; II 52
Shadow of the Thin Man, I 264
Shadows (*Ombre*), III* 345, 349, 517; III** 101, 102
Shaft, III** 13
Shakespeare Wallah, III** 108
Shallah Shabbati, III** 418
Shampoo, III** 61
Shane (*Il cavaliere della valle solitaria*), II 40, 42; III** 89
Shanghai Express, I 211
Shanghai gesture (*I misteri di Shanghai*), I 265
Shanghai o *Il dramma di Shanghai* (*Le drame de Shanghai*), I 335
Shanshan de hongxing, III** 334
Shangshi, III** 337
Shanzhong chuanqi, III** 344
Sharky's machine (*Pelle di sbirro*), III** 84
Sharpeville spirit, III** 440
Shatranj ke khilari, III** 377
Shengse quanma, III** 342
Sherlock jr. (*La palla n. 13*), I 198
Sherlocko... investigatore sciocco (*It's only money*), II 96
She's gotta have it (*Lola Darling*), III** 209
She wore a yellow ribbon (*I cavalieri del Nord-Ovest*), II 36

Shiawase no kiroi hankachi, III* 512
Shichi-nin no samurai (*I sette samurai*), II 47, 260, 261; III** 169
Shiiku, III* 501
Shikeishu, III* 504
Shining (*The shining*), II 375, 376, 377; III** 182
The shining (*Shining*), II 375, 376, 377; III** 182
Shinjuku dorobo nikki, III* 501
Shinju ten no Amijama, III* 504
Shinku chitai, II 271
Ship of fools (*La nave dei folli*), II 109
Shirasagi, II 258
Shirins Hochzeit (*Le nozze di Shirin*), III* 169
Shizi jieton, I 472n
Shiwu guan, III** 329
Shoah, III* 142
Shock corridor (*Il corridoio della paura*), II 71
Shock treatment, III** 229
Shodo satsojin-Musuko yo, II 264
Sholay, III** 373
Shonen, III* 502
Sho o suteyo machi ni deyo, III* 505
The shooting (*La sparatoria*), III** 40
Shooting stars, I 424
The shootist (*Il pistolero*), III** 39, 88
Shoot the moon (*Spara alla luna*), III** 108
The shop around the corner (*Scrivimi fermo posta*), I 271
Short circuit (*Corto circuito*), III** 173
Short eyes (*Esecuzione al braccio 3*), III** 83
Shoulder arms (*Charlot soldato*), I 180
Showman, III* 348
Show people (*Maschere di celluloide*), I 226
Shri 420, III** 375
Shtai etzaba'ot me'tzidon, III** 419
Shubun, II 261
Shuffle, III* 514
Shukuzu, II 267
Shunstsu, II 266
Shuohuang shije, III** 341
Shura, III* 511
Shusan, III** 346
Shy people, III** 114
Siamo donne, II 177, 179
Siamo italiani, III* 179
Siamo tutti assassini (*Nous sommes tous des assassins*), II 124
Siamo uomini o caporali?, II 187
Siate mia moglie (*Be my wife*), I 41
Sibiriada, III** 277
Il sicario, III* 66
Si c'était à refaire (*Chissà se lo farei ancora*), III* 125
Sicilia, III* 70
Sid and Nancy (*Sid e Nancy*), III** 196
Sidasti baerinn i dalnum, III* 257
Sid e Nancy (*Sid and Nancy*), III** 196
Siegfrieds Tod (*La morte di Sigfrido*), I 316, 317, 343
Sierra Charriba (*Major Dundee*), III** 42
Sierra Maestra, III* 35
Os siete gatinhos, III* 469
Siete muertes a plazo fijo, II 286
Sigfredo, III** 365
Sigmund Freud's Dora: a story of mistaken identity, III** 199
Le signe du Lion (*Il segno del Leone*), III* 104
Signé Renart, III* 178
La signora del blues (*Lady sings the blues*), III** 52, 105
La signora del cagnolino (*Dama s sobačkoj*), II 208; III** 267
La signora della porta accanto (*La femme d'à côté*), III* 104
La signora delle camelie (*La dame aux camélias*), I 54
La signora del venerdì (*His girl Friday*), I 265; II 85
La signora di mezzanotte (*Midnight*), I 235
La signora di Shanghai (*The lady from Shanghai*), II 54, 336, 337, 338
La signora in ermellino (*That lady in ermine*), II 83
La signora in rosso (*The woman in red*), III** 13, 76

La signora Miniver (*Mrs. Miniver*), I 264; II 17
La signora nel cemento (*The lady in the cement*), III** 24
La signora omicidi (*The lady killers*), II 142
Una signora per bene (*Le bon Dieu sans confession*), II 125
Signora per un giorno (*Lady for a day*), II 83
La signora senza camelie, II 183, 352
Il signore degli anelli (*The lord of the rings*), II 293
Il signore della guerra (*The war lord*), III** 124
Il signore delle mosche (*Lord of the flies*), III* 196, 205
Signore e signori, III* 58
La signorina Ciclone, I 131
Il signor Max, I 134
Il signor Robinson Crusoè (*Mr. Robinson Crusoe*), I 197
Une si jolie petite plage (*La via del rimorso*), II 121
Le silence de la mer, II 135
Le silence est d'or (*Il silenzio è d'oro*), II 126
The silent man (*L'uomo taciturno*), I 194
Silent movie (*L'ultima follia di Mel Brooks*), III** 76
Silent running (*2002: la seconda Odissea*), III** 153, 167
The silent village, I 436n
Il silenzio (*Tystnaden*), II 323, 325, 326; III* 239
Il silenzio è d'oro (*Le silence est d'or*), II 126
Il silenzio si paga con la vita (*The liberation of L. B. Jones*), II 17; III** 22
Silk stockings (*La bella di Mosca*), II 104
Silkwood, III** 56, 167
La silla, III* 450
Silly symphonies, I 254, 360
Silverado, III** 39
Silver lode (*La campana ha suonato*), II 39
Silver River (*Sul fiume d'argento*), II 38
Silvestre, III* 238
Simão o caolho, II 277
Simb, III** 424
Simbattae, III** 356
Si menje, III** 363
Simfonija Donbassa/Entuziazm (*Sinfonia del Donbass/Entusiasmo*), I 384; III* 342
Simón del deserto (*Simón del desierto*), II 343; III* 424
Simón del desierto (*Simón del deserto*), II 343; III* 424
Simparele, III* 447
Simultaneo, III* 538
Sindacato assassini (*Murder Inc.*), III** 79
Sindrome cinese (*The China syndrome*), III** 167
Šinel' (1926), I 403
Šinel' (1959), II 208
Sinfonia del Donbass/Entusiasmo (*Simfonija Donbassa/Entuziazm*), I 384; III* 342
Sinfonia di una grande città (*Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*), I 343, 344
Sinfonia nuziale (*The wedding march*), I 206-207, 257
Sinfonia pastorale (*La symphonie Pastorale*), I 122; II 123
The singer and the dancer, III** 225
Singin' in the rain (*Cantando sotto la pioggia*), II 102
Sinhá Moça (*Sinha Moça, la dea bianca*), II 277
Sinha Moça, la dea bianca (*Sinhá Moça*), II 277
Il sipario di ferro (*The iron curtain*), II 33
Il sipario strappato (*The torn curtain*), II 64
Si pincang, III** 363
Siraba itokishi daichi, III* 514
Sirena, II 228
La sirène du Mississippi (*La mia droga si chiama Julie*), III* 102
La sirenetta dell'autostrada (*Drei von der Tankstelle*), I 351
Sirius remembered, III* 525
Sisa, III** 366
Si salvi chi può (la vita) (*Sauve qui peut [la vie]*), III* 97

Si salvi chi vuole, III* 69
Sishui liunian, III** 347
Sissi, I 345
Sissignora, I 135
Den sista leken, III* 246
A sister of six, I 161
Sisters (Le due sorelle), III** 188
Si wang youxi (L'ultimo combattimento di Chen), III** 343
Six et demi-onze, I 63
Six fois deux, III* 96
Le six juin à l'aube (Il sei giugno all'alba), II 127
Sixty years, a queen, I 422
Sizif, II 301
Sjuda ne zaletali čajki, III** 314
Det sjunde inseglet (Il settimo sigillo), II 148, 323, 325, 326
Skammen (La vergogna), II 323, 327
Skandal um Eva (Scandalo per Eva), I 334
Skanderbeg l'eroe albanese (Velikij voin Albanii Skanderbeg), II 204
Skazanie o zemle sibirskoj (La canzone della terra siberiana), I 415; II 198
Skazka o Durandae, I 411
Skaz o materi, III** 312
Skaz pro to, kak Car' Pëtr arapa ženil, III** 258
Skeleton dance, I 254
Skindeep, III** 232
Skippy (The sunday lovers), III** 76
Skip tracer, III** 216
Skleroz sovesti, III** 242
Sköl'nyj val's, III** 254
Skorbnoe bešcuvstvie, III** 286
Skrivanci na nitti, III* 273
Skvernyj anekdot, III** 245
Sladkij sok vnutri travy, III** 312
Slap shot (Colpo secco), III** 152
Slaughterhouse five (Mattatoio 5), III** 164
Slaves, III** 30
Slavica, II 233
Slávnoši v botanickej zahrade, III* 268
Slavnosti sněženek, III* 273
Sleep, III* 530
Sleeper (Il dormiglione), III** 71
Sleeping Beauty (La bella addormentata nel bosco), II 290
Sleeping dogs, III** 233
Sleepwalk, III** 200
Sleuth (Gli insospettabili), II 90
Slinko v sieti, III* 266
Sliozy kapali, III** 257
Slovo dlja zaščity, III** 247, 251
Služebnyj roman, III** 254, 256
De smaak van water (Il sapore dell'acqua), III* 190
La smagliatura (Der dritte Grand), III* 172
A small town idol (L'idolo del villaggio), I 168
The small world of Sammy Lee (Cinque ore violente a Soho), III* 209
Smash palace, III** 233
Směšný pán, III* 276
Smierc prezydenta, II 219
Smilin' trough (Catene) (1932), I 249
Smithereens, III** 200
Smorgasbord (Qua la mano, picchiatello), III** 69
Smrt pana Baltazara (vedi Perličky na dne), III* 272
Smrt si riká Engelchen (La battaglia di Engelchen), III* 275
Smuga cienia (La linea d'ombra), II 364
Smultronstället (Il posto delle fragole), I 284n; II 148, 325
Sneguročka, I 367
The sniper (Nessuno mi salverà), II 28, 56, 108
Snow white and the seven dwarfs (Biancaneve e i sette nani), I 30, 255, 261
S.O.B. (S.O.B., son of bitch), III** 67
Sóbálvány, II 226
S.O.B., son of bitch (S.O.B.), III** 67
Los sobrevivientes, III* 446
Sobstvennoe mnenie, III** 246
Socho tobaku, III* 486
Socrate, III* 18
Le Socrate, III* 137
Sodoma e Gomorra, II 77
Soffio al cuore (Le souffle au coeur), III* 112
Sofía, III* 402
Sofka, II 233
Sogni bagnati (Wet dreams), II 73
Sogni d'oro, III* 77
Sogni e bisogni, III* 72
I sogni nel cassetto, II 173, 174
Sogni proibiti (The secret life of Walter Mitty), II 98
Sogno di prigioniero (Peter Ibbetson), I 235, 282
Il sogno di una notte di mezza estate (A midsummer night's dream), I 243
Il sogno di una notte di mezza estate (Sen noci svatojanské), II 297
Un sogno lungo un giorno (One from the heart), III** 133, 135
Un soir, un train (Una sera... un treno), III* 187
So ist das Leben, I 349
Solaris, III** 271, 272
Soldaat van Oranje, III* 189
La soldadera, III* 430
Soldatami ne rozadayutsja, III** 242
Le soldatesse, III* 49
Soldati a cavallo (The horse soldiers), II 36
Soldato blu (Blue soldier), III** 34, 124
Il soldato sconosciuto (Tuntematon sotilas), II 147
Soldato sotto la pioggia (Soldier in the rain), III** 65
Soldaty svobody, III** 241
Soldi a ogni costo (The apprenticeship of Dubby Kravitz), III** 216-217
Soldier blue (Soldato blu), III** 34, 124
Soldier in the rain (Soldato sotto la pioggia), III** 65
The soldier's courtship, I 417
Sole, I 133
Les soleils de l'île de Pâques, III* 111
Soleil O, III** 411, 412
'O sole mio, II 177
Il sole negli occhi, II 182
Il sole sorge ancora, II 158
Il sole splende alto (The sun shines bright), II 36
I soliti ignoti, II 188; III* 57
Solo (1978), III** 232
Solo (1980), III** 287
Solo chi cade può risorgere (Dead reckoning), II 55
Solomon and Sheba (Salomone e la regina di Saba), II 41, 77
Solo quando rido (Only when I laugh), III** 60
Solo sotto le stelle (Lonely are the brave), II 30, 49; III** 98
Solo Sunny, II 233
Solo una notte (Only yesterday), I 238
Solovej-solovuška, I 415
Sól zienzi czarnej, II 223
El sombrerón, II 286
Some came running (Qualcuno verrà), II 80
Somejnye tainy, III** 315
Some like it hot (A qualcuno piace caldo), II 92
Someone to love, III** 192
Some player shoots again, III* 162
Something evil, III** 174
Something of value (Qualcosa che vale), II 31; III** 439
Something wild (1987), III** 64
Something wild (Momento selvaggio) (1960), III** 29
Sometimes a great nation (Sfida senza paura), III** 151
Somewhere in the night (Il bandito senza nome), II 54
Sommarlek (Un'estate d'amore), II 325
Sommarnattens leende (Sorrisi di una notte d'estate), II 326, 328; III** 72
Den sommeren jeg fylte, III* 252
Sonata a Kreutzer (1985), III* 80
La sonata a Kreutzer (Kreutzersonate) (1936), I 362
Sonata d'autunno (Höstsonaten), II 328
Sonata nad ozerom, III** 319
Sonatine, III** 219
En söndag i september, III* 240
Songchunhyang, III** 355
Songhuajiang shang, III** 326
Song of Ceylon, I 377, 433
The song of songs (Il cantico dei cantici), I 232
Song of the canary, III** 207
Songs, III* 526

Song 23 (vedi *Songs*), III* 526
Die Sonnensucher, II 232
Son of fury (*Il figlio della furia*), I 265
Son of Paleface (*Il figlio di Viso Pallido*), II 99
Sono innocente (*You only live once*), I 272, 319; II 55
Sono un criminale (*They made me a fugitive*), I 438
Sons and daughters, III* 375
Sons for the return home, III** 232
Sons and lovers (*Figli e amanti*), III* 209
Sophie's choice (*La scelta di Sophie*), III** 101, 151
Sorelle o l'equilibrio della felicità (*Schwestern oder die Balance des Glücks*), III* 168
Sorok pervyj (*Il quarantunesimo*), II 209
Il sorpasso, III* 56
Sorrisi di una notte d'estate (*Sommarnattens leende*), II 326, 328; III** 72
Sorry, wrong number (*Il terrore corre sul filo*), II 55
Soshun, II 248
Il sospetto, III* 34, 35
Sostjazanie, III** 314
So this is Paris (*La vita è un charleston*), I 217
I sottaceti, II 307
Sotto gli occhi d'Occidente (*Sous les yeux d'Occident*), I 94
Sotto il segno dello Scorpione, III* 31
Sotto il selciato c'è la spiaggia (*Unter dem Pflaster liegt der Strand*), III* 169
Sotto il sole di Roma, II 173
Sotto il vulcano (*Under the volcano*), II 59
Sotto i ponti di New York (*Winterset*), I 238
Sotto i tetti di Parigi (*Sous les toits de Paris*), I 78, 85, 86, 242
Sotto tiro (*Under fire*), III** 158
Le souffle au coeur (*Soffio al cuore*), III* 112
La soufrière, III* 159
Le soulier de satin, III* 236
Soul man, III** 63
Sounder, III** 26
Sound of fury (*L'urlo della folla*), II 27
The sound of music (*Tutti insieme appassionatamente*), II 104; III** 23, 47
Sous les toits de Paris (*Sotto i tetti di Parigi*), I 78, 85, 86, 242
Sous les yeux d'Occident (*Sotto gli occhi d'Occidente*), I 94
Southern comfort (*I guerrieri della palude silenziosa*), III** 156, 168
The southerner (*L'uomo del sud*), I 109, 271
South Pacific, II 76, 104
Souvenirs d'en France, III* 120, 134
Sovversivi, III* 31
Soy Cuba, II 210; III* 437
Soylent green (*2022: i sopravvissuti*), III** 25, 163, 167
Soy un delinquente, III* 456
Lo spaccone (*The hustler*), II 27; III** 144
The space children (*I figli dello spazio*), II 113
Space vampires (*Lifeforce*), III** 184
Spalicek, II 297
Spalle larghe (*Young blood*), III** 152
Spalovač mrtvol, III* 267
The Spanish earth, I 464n
Spara alla luna (*Shoot the moon*), III** 108
La sparatoria (*The shooting*), III** 40
Uno sparo in fabbrica (*Laukaus tehtaalla*), III* 249
Sparrows can't sing, III* 207
Spartaco, II 189
Spartacus, II 77, 371
Spasatel', III** 252
Spasimo (*Hets*), I 298, 299; II 148, 322
Späte Liebe (*Non ti lascio più*), I 359
Lo spavaldo (*Little Fauss and Big Halsey*), III** 105
Lo spaventapasseri (*The scarecrow*) (1972), III* 210; III** 122, 123
Lo specchio (*Zerkalo*), III** 268, 272
Lo specchio del desiderio (*La lune dans le caniveau*), III* 138
Lo specchio della vita (*Imitation of life*), II 81
Lo specchio rovesciato, III* 75
Lo specchio scuro (*The dark mirror*), II 53
Sperduti nel buio, I 131
Lo sperone nudo (*The naked spur*), II 46
Lo spettacolo della rue Mouffetard (*L'Opéra Mouffe*), III* 114
Spettacolo di varietà (*The band wagon*), II 55, 101
Lo spettro, II 189; III* 65
Spezziamo la catena, III* 372
La spia che venne dal freddo (*The spy who came from the cold*), III** 26
La spiaggia, II 182; III* 60
La spiata (*La dénonciation*), III* 111
Le spie (*Les espions*), II 119
Der Spiegel, III** 417
Spies like us, III** 78
La spietata legge del ribelle (*Michael Kohlhaas, der Rebell*), III* 150
The Spikes gang (*La banda di Harry Spikes*), III** 24
Lo spione (*Le doulos*), II 135
Spione (*L'inafferrabile*), I 319, 322
La spirale, III* 411
The spiral staircase (*La scala a chiocciola*), II 53
Spiritisten, I 277n
Spirito allegro (*Blithe spirit*), I 439; II 137
The Spirit of St. Louis (*L'aquila solitaria*), II 94
Una splendida canaglia (*A fine madness*), III** 58
Splendor in the grass (*Splendore nell'erba*), II 24
Splendore nell'erba (*Splendor in the grass*), II 24
The split (*I sei della grande rapina*), III** 86
Splits, III** 198
Spokojnyi den' v konec vojny, III** 278
Les spoliateurs, III** 408
Lo sport preferito dall'uomo (*Man's favourite sport?*), II 88; III** 58
Sport, sport, sport, III** 260
La sposa in nero (*La mariée etait en noir*), III* 102
La sposa può attendere, II 174
Sposatevi ragazzi! (*The wedding rehearsal*), I 427
Spostamenti progressivi del piacere (*Glissement progressifs du plaisir*), III* 117
Gli spostati (*The misfits*), II 57
Spur eines Mädchens, III* 146
The spy who came from the cold (*La spia che venne dal freddo*), III** 26
Squadra omicidi: sparate a vista (*Madigan*), III** 84, 87
Squadra speciale 44 Magnum (*Money movers*), III** 222
La squadriglia dell'aurora (*The dawn patrol*), I 232
Squadrone bianco, I 134
Lo squadrone si diverte (*Les gaîtés de l'escadron*), I 96
Lo squalo (*Jaws*), III** 154-155, 165, 175
Lo squalo n. 3 (*Jaws 3D*), III** 165
Lo squalo, parte seconda (*Jaws II*), III** 165
The squaw man (*Il marito della Pellerossa*), I 164
Squibs, I 423
Una squillo per l'ispettore Klute (*Klute*), III** 84, 100
Sredi serich Kamnej, III** 311
El Sr. Presidente, III* 448
Stačka, I 386
Stagecoach (*Ombre rosse*) (1939), I 244, 246, 262; II 35; III** 179
Una stagione all'inferno, III* 43
La stagionale, III* 179
«Le stagioni», II 302
Le stagioni del cuore (*Places in the heart*), III** 150
Le stagioni del nostro amore, III* 37
Staircase (*Quei due*), III** 53
Stalag 17, II 15, 92
Stalingradskaja bitva, II 196; III** 241
Stalker, III** 259, 272, 287, 288
The stalking moon (*La notte dell'agguato*), III** 34, 37, 99

Stammheim (*Stammheim, il caso Baader-Meinhof*), III* 172
Stammheim, il caso Baader-Meinhof (*Stammheim*), III* 172
Stand by me, III** 182
Der Stand der Dinge (*Lo stato delle cose*), III* 163, 237
La stangata (*The sting*), III** 144
Stanotte sorgerà il sole (*We were strangers*), II 57
La stanza a forma di L (*The L - shaped room*), III* 194
La stanza del vescovo, III* 56
Star! (*Un giorno... di prima mattina*), II 104; III** 23, 47
Stardoom, III** 368
Stardust, III* 212
Stardust memories, III** 72
Star 80, III** 49
Stare povesti ceske, II 297
Stariki razbojniki, III** 256
A star is born (*È nata una stella*) (1937), I 250n, 258, 262
A star is born (*È nata una stella*) (1954), II 80, 87; III** 150
Der Starke Ferdinand (*Ferdinando il duro*), III* 147; III** 417
Stärker als die Nacht, II 231
Starman, III** 183
Staroe i novoe, I 390-391, 393, 395, 402, 405; III** 258
Staršij syn, III** 253
The stars look down (*E le stelle stanno a guardare*), I 436
Starstruck, III** 225
Star trek, III* 23
Star trek IV. The voyage home (*Rotta verso la terra*), III** 170
Star wars (*Guerre stellari*), III* 198; III** 59, 170, 172, 173, 174, 175
Starye steny, III** 246
State of the Union (*Lo stato dell'Unione*), II 83
Stati di allucinazione (*Altered states*), III* 202; III** 166
Stato d'assedio, III* 403
Lo stato delle cose (*Der Stand der Dinge*), III* 163, 237
Lo stato dell'Unione (*State of the Union*), II 83
Les statues meurent aussi, II 358; III* 115
Stavisky (*Stavisky, il grande truffatore*), II 360; III* 123
Stavisky, il grande truffatore (*Stavisky*), II 360; III* 123
Stay hungry, III** 126
Staying alive, III** 52, 152
Stazione Termini, II 164
Steamboat Bill jr. (*Io e il ciclone*), I 198
Steamboat Willie, I 254
Steaming, II 351
The steel helmet (*Corea in fiamme*), II 71
Stella Dallas (*Amore sublime*), I 228
La stella della taverna nera (*Her man*), I 247
La stella di David (*Sterne*), II 232
St. Elmo fire, III** 63
Step', III** 240
Stepen' riska, III** 251
Stéphane, la moglie infedele (*La femme infidèle*), III* 110
La steppa, II 181
The sterile cuckoo (*Pookie*), III** 100
Sterminate Gruppo Zero (*Nada*), III* 110, 120
Sterne (*La stella di David*), II 232
Stico, III* 231
Still a brother, III** 209
Stille dage i Clichy, III* 255
Still life, III* 528
Der stille Ozean, III* 184
Uno stimato professionista di sicuro avvenire, II 169
The sting (*La stangata*), III** 144
Stir!, III** 228
Sto dnej posle detstva, III** 252
The stone killer (*L'assassino di pietra*), III** 85
Stone sonata, II 295
Stop a Greenwich Village (*Next stop, Greenwich Village*), III** 61
Stop making sense, III** 193
La Storia, III* 59
Una storia americana (*Made in USA*), III* 93
Una storia cinese (*Satan never sleeps*), II 34
Storia d'amore, III* 35
La storia dei tredici (*Liebe*), I 341
La storia di Caterina (vedi *L'amore in città*), III* 11
Storia di confine, III* 179
Storia di Piera, III* 28
Storia di un'amicizia tra donne (*Lumière*), III* 129
Storia di una monaca (*The nun's story*), II 42
Storia di un disertore (*Kirmes*), II 145
Storia di un peccato (*Dzieje grzechu*), III* 131
Storia immortale (*Histoire immortelle*), II 336, 337, 338, 339
La storia infinita (*Die unendliche Geschichte*), III* 173
La storia ufficiale (*La historia oficial*), III* 401, 402
Storie di ordinaria follia, III* 28
Storie incredibili (*Amazing stories*), III** 176
Storie scellerate, III* 71
Stork, III** 226
Storm boy, III** 228
The story of Alexander Graham Bell (*Il cavaliere dello spazio*), I 265
The story of G. I. Joe (*I forzati della gloria*), II 14, 33
The story of Louis Pasteur (*La vita del dottor Pasteur*), I 271
Le strabilianti avventure di Superasso (*Viva Knievel*), III** 24
La strada (1954), II 171, 184, 330
La strada (*Die Strasse*) (1923), I 303, 314, 323, 324
Strada a doppia corsia (*Two-lane blacktop*), III** 41
Una strada chiamata domani (*Bloodbrothers*), III** 99
La strada dei quartieri alti (*Room at the top*), III* 194, 195
La strada della paura, o Charlot poliziotto (*Easy street*), I 177
La strada della vergogna (*Akasen chitai*), II 255, 256
Strada di ferro (*Himslapelet*), I 298, 299; II 148
La strada lunga un anno, II 169
Strada maestra (*They drive by night*), I 220n
La strada proibita (*Der verbotene Weg*), I 322
Strada sbarrata (*Dead end*), I 236, 237
Strada scarlatta (*Scarlet street*), I 272; II 61
La strada senza nome (*Street with no name*), II 18
Le strade del Sud (*Les routes du Sud*), II 351
Strade di fuoco (*Streets of fire*), III** 51, 168
Straight to hell, III** 196
La strana coppia (*The odd couple*), III** 59
Una strana coppia di suoceri (*The in-laws*), III** 59
Strana gente (*Strannye ljudi*), III** 264
La strana voglia di Jean (*The prime of miss Jean Broadie*), III* 209
Le strane licenze del caporale Dupont (*Le caporal épinglé*), II 128
Strange cargo (*L'isola del diavolo*), I 265
The strange love of Martha Ivers (*Lo strano amore di Martha Ivers*), II 54
The strange one (*Un uomo sbagliato*), III** 29
The stranger (*Lo straniero*) (1946), II 336
Strangers on a train (*L'altro uomo*), II 55, 63
Strangers when we meet (*Noi due sconosciuti*), II 97
Stranger than paradise, III** 203
Lo strangolatore di Boston (*The Boston strangler*), II 48; III** 24, 84
Stranicy prošlogo, III** 294, 295, 296
Lo straniero (1967), III* 15
Lo straniero (*The stranger*) (1946), II 336
Uno straniero fra gli angeli (*Kismet*), II 101
Strannaja ženščina, II 215
Strannye ljudi (*Strana gente*), III** 264
Lo strano amore di Martha Ivers (*The strange love of Martha Ivers*), II 54
Uno strano caso di omicidio (*The

runner stumbles), III** 23
Uno strano detective (*Father Brown*), II 141
Strano incontro (*Love with the proper stranger*), III** 99
Lo strano mondo di Daisy Clover (*Inside Daisy Clover*), III** 99
Die Strasse (*La strada*) I 303, 314, 323, 324
Strasti po Andreiu (*Andrej Rublëv*), II 213, 216; III** 244, 257, 269, 270, 275, 284, 313
Strategia del ragno, III* 45, 73
Strategic Air Command (*Aquile nell'infinito*), II 76
The strawberry blonde (*Bionda fragola*), I 220n; II 38
The strawberry statement (*Fragole e sangue*), III** 121
Straw dogs (*Cane di paglia*), III** 42, 44, 45
Straziami ma di baci saziami, III* 55
Streamers, III** 130, 152
A streetcar named Desire (*Un tram chiamato Desiderio*), II 23
Street corner stories, III** 210
The street of sin (*La via del male*), I 288
Street scene, I 228
Streets of fire (*Strade di fuoco*), III** 51, 168
The street with no name (*La strada senza nome*), II 18
Una strega in paradiso (*Bell, book and candle*), II 97
Stregati, III* 79
Stregone di città, III* 73
La stregoneria attraverso i secoli (*Häxan*), I 294-295
Streik, III* 253
Strekoza i muravej, I 367, 370
Le strelle nel fosso, III* 71
Strettamente confidenziale (*Broadway Bill*), II 83
Striations, II 294
Strikebound, III** 228
Strike up the band (*Musica indiavolata*), I 235; II 100
Stringi i denti e vai (*Bite the bullet*), II 32; III** 33
Strohfeuer (*Fuoco di paglia*), III* 150
Der Strom, I 360
Stromboli terra di Dio, II 161, 162
Strong medicine, III** 199
Stroszek (*La ballata di Stroszek*), III* 158
The struggle, I 158n
The struggle for within, III** 440
Stud, III* 277
Studenti (*Pred maturitou*), I 446
The student prince (*Il principe studente*), I 217
Der Student von Prag, I 304
Studien 7, 8, I 345
Stunde Null, III* 149
The stuntman (*Professione pericolo*), III** 158
Stupen', III** 302
The St. Valentine's day massacre (*Il massacro del giorno di San Valentino*), III** 82, 119
Sua Altezza si sposa (*Royal wedding*), II 102
La sua giornata di gloria, III* 69
Sua maestà Douglas (*His majesty the american*), I 196
La sua ora (*His hour*), I 225
Subarashiki nichiyobi, II 261
Subarnarekha, III** 379
Subida al cielo, II 341
Der subjektive Faktor, III* 170
Subterraneos do futbol, III* 461
Suburbia, III** 196
Subway riders, III** 202
Success is the best revenge, III* 130, 203
Such good friends, II 60
Sucre amer, III* 363
Sud'ba čeloveka (*Il destino di un uomo*), II 210; III** 240
Sudden fury, III** 216
Sudden impact (*Coraggio, fatti ammazzare*), III** 89
Suddenly last summer (*Improvvisamente l'estate scorsa*), II 91
«Sud e nord», III** 355
Suds (*Il piccolo bagno*), I 195
Sud Vietnam. A question of torture, III* 382
Sueta suet, III** 268
Le sue ultime mutandine (*Long pants*), I 201
Sueur noir, III** 408
Sugar Colt, III* 64
Sugarland Express, III** 175
Sugata Sanshiro, II 236
Sui marciapiedi (*Where the sidewalk ends*), II 59-60
Les Suisses dans la guerre civile espagnole, III* 381
La Suisse s'interroge, III* 174
Sujata, III** 376
Sul fiume d'argento (*Silver River*), II 38
Sulle ali dell'arcobaleno (*Finian's rainbow*), III** 47, 132, 133-134
The Sullivans (*La famiglia Sullivan*), I 265
Sullivan's travels (*I dimenticati*), I 267; II 85
Sull'orlo della paura (*A dandy in aspic*), II 46; III** 22
Sult, III* 256
Su mejor alumno, II 279
Sumka dipkur'era, I 401
Summerfield, III** 226
Summer in the city, III* 160, 162
Summer of '42 (*Quell'estate del '42*), III** 99
Summer soldiers, III* 497
Summer stock (*L'allegra fattoria*), II 103
Summertime, III* 80
Sumurun, I 305
Suna no onna (*La donna di sabbia*), III* 497
Sunday, bloody sunday (*Domenica, maledetta domenica*), III* 197
The sunday lovers (*I seduttori della domenica*), III** 76
Sunday too far away, III** 226
Sunny-side (*Un idillio nei campi*), I 181, 182, 184, 200
Sunrise (*Aurora*), I 325, 328
Sunset Boulevard (*Viale del tramonto*), I 207n; II 93, 94
The sunshine boys (*I ragazzi irresistibili*), III** 60
The sun shines bright (*Il sole splende alto*), II 36
La suocera domata (*Hot water*), I 200
El super, III* 435; III** 206
Su per la discesa (*Up the down staircase*), III** 99
Superman, III** 172
Superman II, III** 106
Supervixens, III** 187
Suprema decisione (*Command decision*), II 196
Suprugi Orlovy, II 206
El sur, III* 231
Surcos, II 152; III* 223
Surcos de sangre, II 281
Sur le chemin de la réconciliation, III** 430
Surogat, II 301
Sürü, III** 415
Suruj mia, III** 387
Susana (*Adolescenza torbida*), II 341
Susanna (*Bringing up Baby*), I 232; III** 147
Susanna Agenzia Squillo (*Bells are ringing*), II 101
Susanna ha dormito qui (*Susan slept here*), II 96
Susanna tutta panna, II 179
Susan slept here (*Susanna ha dormito qui*), II 96
The suspect (*Quinto: non ammazzare*), II 53
Suspense (*The innocents*), III* 210; III** 105, 177
Suspiria, III* 65
Süss l'ebreo (*Jud Süss*), I 363n
Sussurri e grida (*Visskningar och rop*), II 327, 328
Susuz yaz, III** 413
Suvorov, I 399, 414; II 203
Suzanna, I 168
Suzanne, III** 216
Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot (*La religiosa*), III* 107, 357
Svadba, III** 294
De svarta maskerna, I 279
Svarta rosar, I 299
Svegliati e uccidi, III* 66
Svoj sredi čužich, čužoj sredi svoich, III** 278
Swamp water (*La palude della morte*), I 109
The swarm (*Swarm incombe*), III** 165
Swarm incombe (*The swarm*), III** 165
Sweet bird of youth (*La dolce ala della giovinezza*), II 31
Sweet Charity (*Sweet Charity, una*

ragazza che voleva essere amata), III** 49
Sweet Charity, una ragazza che voleva essere amata (Sweet Charity), III** 49
Sweet dreams, III* 198; III** 52, 106
Sweet hunters, III* 479
Sweet revenge, III** 122
Sweet smell of success (Piombo rovente), II 142
Sweet substitute, III** 215
Sweet sweetback's baadasss song, III** 62
Świadectwo urodzenia, II 224
The swimmer (Un uomo a nudo), III** 36
Sylvester (La notte di San Silvestro), I 303, 314, 320, 321-322, 323, 329, 347, 356
Sylvia Scarlett (Il diavolo è femmina), I 236n
Symphonie eines Lebens, I 360
La symphonie fantastique (Delirio d'amore), I 114
La symphonie pastorale (Sinfonia pastorale), I 122; II 123
Symphonie paysanne, I 120, 463
Synd (Donna passionale), I 298
Syn Mongolii, I 404n
Synnöve Solbakken, I 295
Syskonbädd (Il letto della sorella), III* 241
Syužet dlia nebolšogo raskaza, II 214
Szaki, II 222
Sztandar, II 300

Täälta tullaan, elämä, III* 250
Tabiate bijan, III** 390
Tableaux d'une exposition, II 294
Tabor uchodit v nebo (Anche gli zingari vanno in cielo), III** 309
Tabu (Tabù), I 216, 325, 328
Tabù (Tabu), I 216, 325, 328
Taewongun, III** 355
Tag der Idioten, III* 167
Das Tagebuch' einer Verlorenen (Diario di una donna perduta), I 334
Il tagliagole (Le boucher), III* 110
Taglio di diamanti (Rough cut), III** 88
Taiheiyo no Hitorobotchi, II 268
Taiji ga mitsuryo suru toki, III* 488
Taifu Kurabu, III* 513
Taitai wansui, III** 326
Taiyo no nai machi, II 272
Tak, III* 537
Take-kurabe, II 252
Take me, III* 540
Take me out to the ball game (Facciamo il tifo insieme), II 100
Take the high ground (Femmina contesa), II 15
Take the money and run (Prendi i soldi e scappa), III** 71
Takiji Kobayashi, II 269
Taking off, III** 62, 111
Takova laska (Più forte della notte), II 228
Takovy je zivot o So ist das Leben, I 445
The tales of Hoffmann (I racconti di Hoffmann), II 139
Tales of Manhattan (Destino su Manhattan o Destino), I 103
Tales of terror (I racconti del terrore), III** 178
Talia he talia, III** 336
Il talismano della nonna (Grandma's boy), I 199
Tall el Zaatar, III** 401
The tall men (Gli implacabili), II 39
The tall T (I tre banditi), II 46
Talpalatnyi föld (Un palmo di terra), II 226
The tamarind seed (Il seme del tamarindo), III** 66
Tamburi lontani (Distant drums), II 39
Il tamburo di latta (Die Blechtrommel), III* 150
Les tams-tams se sont tus, III** 434
Tamu agung, III** 363
La tana del lupo (Vlčí jáma), II 228
El tango del viudo, III* 406
Tango našego detstva, III** 305
Tango pre mevedva, III* 267
Tangos. El exilio de Gardel (Tangos. L'esilio di Gardel), III* 402
Tangos. L'esilio di Gardel (Tangos. El exilio de Gardel), III* 402
Tangshan daxiong (Il furore della Cina colpisce ancora), III** 343
Tanin no kao, III* 497

Tao li jie, I 472n
Tapage nocturne (Movimenti notturni), III* 129
Taps (Taps, squilli di rivolta), III** 152
Taps, squilli di rivolta (Taps), III** 152
Tarahumara, III* 424
Taraneh Tara, III** 390
Tarang, III** 383
La taranta, III* 359
Tarantola (Tarantula), II 113
Tarantula (Tarantola), II 113
Tarass Bulba, I 374
Taras Ševčenko, III** 307
Target, III** 95
Target for to-night, I 435
Targets, III** 147
El tarik, III** 407
Taris ou la natation, I 89
The tarnished angels (Il trapezio della vita), II 81
Tartüff (Tartufo), I 325, 327
Tartufo (Tartüff), I 325, 327
Tasio, III* 231
Taškent gorod chlebnyj, III** 312
Tasogare sekaba, II 258
A taste of honey (Sapore di miele), III* 194, 195
Tätowierung, III* 146
Tatuaje, III* 231
Die tausend Augen des Dr. Mabuse (Il diabolico dottor Mabuse), II 62, 146
Tatlong taong walang Diyos, III** 370
Tavaszi Zápor o Marie, légende hongroise (Maria, leggenda ungherese), I 449, 450
Taverna Paradiso (Paradise Alley), III** 152
Taw, III** 423
Taxi driver, III** 142, 143, 156, 157
Tchad, III* 358
Tchao Pantin, III* 122
Teach our children, III* 376
Il teatro maledetto (The last warning), I 330
Teenager's resistance, III** 355
Teil A, III* 540
La tela del ragno (The cobweb), II 80
Telefon, III** 88
Télésphore Légaré, garde-pêche, III* 352
Tell me lies, III* 206
Tell them Willie Boy is here (Ucciderò Willie Kid), II 26; III** 31
Un tel père et fils, I 103
Tema, III* 250, 284
I temerari (The gypsy moths), III** 28
Tempest (La tempesta), III** 61
The tempest, III* 216
Tempesta (Remorques), I 115
La tempesta, II 181
La tempesta (Tempest), III** 61
La tempestaire, I 63
Tempesta su Washington (Advise and consent), II 60
Tempeste (Tempêtes), I 66, 372
Tempeste sull'Asia (Potomok Čingis-Chana), I 280, 398, 399, 400; III** 352
Tempêtes (Tempeste), I 66, 372
Tempi moderni (Modern times), I 107, 189n, 193, 200; II 94
Tempi nostri, II 175
Il tempo delle mele (La boum), III* 123
Tempo di furore (Pete Kelly's blues), II 68, 107
Tempo di guerra, tempo d'amore (The americanization of Emily), II 107; III** 59
Tempo di vivere, tempo di morire (A time to love and a time to die), II 81
O tempo dos leopardos, III** 437
Il tempo si è fermato (1959), III* 12, 40
Il tempo si è fermato (1948) (The big clock), II 55
Le temps d'une chasse, III** 218
Les temps morts, II 305
Temptation, I 165
The temptress (La tentatrice), I 287
Lu tempu de li pisci spata, III* 41
Ten (10), III** 66
The ten commandments (I dieci comandamenti) (1923), I 165
The ten commandments (I dieci comandamenti) (1956), II 78
Tenda dos milagros, III* 472
La tenda rossa (Krasnaja palatka), II 210

La tenda scarlatta (*Le rideau cramoisi*), II 134
Tender comrade (*Eravamo tanto felici*), II 27
Tenderly, III* 51
Tender mercies, III** 230
La tendre ennemie (*La nostra compagna*), I 447
Tengoku no jigoku (*Anatomia di un rapimento*), II 260
Teni zabytich predkov, III** 289, 290
Tennessee's partner (*La giungla dei temerari*), II 39
10 Rillington Place (*L'assassino di Rillington Place*), II 48; III** 24
Tensão no Rio, III* 481
Tenshi no kokotsu, III* 488
La tentatrice (*The temptress*), I 287
Le tentazioni del dottor Antonio (vedi *Boccaccio '70*), II 331
The tenth month, III** 64
Teodora imperatrice di Bisanzio, II 189
Teorema, III* 21, 22
Tepepa, III* 64
Teplo tvoik ruk, III** 294
Terceiro milenio, III* 481
Tercer mundo, tercera guerra mundial, III* 443
The Terence Davies trilogy, III* 215
Teresa, II 41
Teresa Raquin (*Thérèse Raquin*), 1928), I 70
Teresa Raquin (*Thérèse Raquin*), 1953), II 121
Terje Vigen, I 278
The terminal man (*L'uomo terminale*), III** 166
Termination, III** 528
Terminator, III** 169
Terminus, III* 192
Terms of endearment (*Voglia di tenerezza*), III** 150
Terra em transe (*Terra in trance*), III* 463, 464, 475
Terra è sempre terra, II 277
Terra in trance (*Terra em transe*), III* 463, 464, 475
Terra lontana (*The far country*), II 46
Terra madre, I 133
La terra promessa (*La tierra prometida*), III* 407
Terra senza donne (*Das Land ohne Frauen*), I 133, 134
«Terra sigillata», III** 390
La terra trema, II 158, 165; III* 14
La Terra vista dalla Luna, III* 21
La terrazza, III* 54, 58
La terre, I 67
Terremoto (*Earthquake*), III** 164
Terres brulées, I 462
La terribile armata (*Emil und die Detektive*), I 98, 348-349
La territoire, III* 237
The territory, III* 412
The terror and the time, III* 453
Terrore alla tredicesima ora (*Dementia 13*), III** 131
Il terrore corre sul filo (*Sorry, wrong number*), II 55
Il terrore negli occhi del gatto (*Eye of the cat*), III** 177
Terrore sul Mar Nero (*Journey into fear*), II 52
Il terrorista, III* 12, 72
The Terry Fox story, III** 219
Terun, II 308
La terza generazione (*Die dritte Generation*), III* 157
Il terzo uomo (*The third man*), II 138, 139
Il tesoro (*Der Schatz*), I 332
Il tesoro dell'Africa (*Beat the devil*), II 57
Il tesoro della Sierra Madre (*The treasure of the Sierra Madre*), II 57
Il tesoro di Arne (*Herr Arnes pengar*), I 285
Tess, III** 118
Tess of the storm country (*Nella terra dell'odio*), I 195
Das Testament des Doktor Mabuse (*Il testamento del dottor Mabuse*), I 319
Le testament d'Orphée (*Il testamento di Orfeo*), II 130
Le testament du docteur Cordelier (*Il testamento del mostro*), II 128
Il testamento del dottor Mabuse (*Das Testament des Doktor Mabuse*), I 319
Il testamento del mostro (*Le testament du docteur Cordelier*), II 128
Il testamento di Orfeo (*Le testament d'Orphée*), II 130
Teste tagliate (*Cabezas cortadas*), III* 475
Los testigos, III* 408
Il testimone, II 172
Testimonios, III* 398
La tête de Normande St. Onge (*Il fiume rosso della follia*), III** 218
La tête d'un homme (*Il delitto della villa*), I 101
Il tetto, II 164, 179
Des Teufels General (*Il generale del diavolo*), II 144
Il texano dagli occhi di ghiaccio (*The outlaw Josey Wales*), III** 89
The Texas chainsaw massacre (*Non aprite quella porta*), III** 180, 183
The Texas chainsaw massacre II (*Non aprite quella porta - II*), III** 184
The Texas rangers (*I cavalieri del Texas*), I 228
Thampu, III** 384
Than pho luc rang dong, III** 359
That cold day in the park (*Quel freddo giorno nel parco*), III** 127
That lady in ermine (*La signora in ermellino*), II 83
That'll be the day, III* 212
That's entertainment (*C'era una volta Hollywood*), III** 48
That's entertainment II (*Hollywood, Hollywood*), III** 48
That's life (*Così è la vita*), III** 67
That uncertain feeling (*Quell'incerto sentimento*), I 271
Le théâtre de M. et M.me Kabal, II 299
Le théâtre des matières, III* 138
Thèmes et variation, I 76
Themroc, III* 122
Theonis, la donna dei faraoni (*Das Weib des Pharaos*), I 305
Theresa, III** 438
Thérèse, III* 139
Thérèse Raquin (*Teresa Raquin*), 1928), I 70
Thérèse Raquin (*Teresa Raquin*), 1953), II 121
There was a crooked man (*Uomini e cobra*), II 90; III** 37, 80
These three (*La calunnia*), I 236
Thesouro perdido, II 276
They all laughed (*... e tutti risero*), III** 148
They came from within, III** 183
They came to Cordura (*Cordura*), II 27
They drive by night (*Strada maestra*), I 220
They knew what they wanted (*Non desiderare la donna d'altri*), I 266
They live by night (*La donna del bandito*), II 18, 72
They made me a fugitive (*Sono un criminale*), I 438
They shoot horses, don't they? (*Non si uccidono così anche i cavalli?*), III** 97, 145
The thief of Baghdad (*Il ladro di Bagdad*) (1924), I 196
The thief of Baghdad (*Il ladro di Bagdad*) (1940), I 439; II 139
Thieves' highway (*I corsari della strada*), II 29
Thieves like us (*Gang*), III** 82, 127
The thin man (*L'uomo ombra*), I 224
The thing (*La cosa*) 1982, III** 181
The thing (*La «cosa» da un altro mondo*) (1950), II 111; III** 181
The third man (*Il terzo uomo*), II 138, 139
The thirty nine steps (*Il club dei 39*), I 430n
This gun for hire (*Il fuorilegge*), II 52
This is Cinerama (*Questo è il Cinerama*), II 74
This island Earth (*Cittadino dello spazio*), II 113
This land is mine (*Questa terra è mia*), I 109
This property is condemned (*Questa ragazza è di tutti*), III** 96, 131
This sporting life (*Io sono un cam-

pione), III* 194, 195
This week of grace, I 426
Thomas Graals bästa film, I 285
Thongpoom kopko, III** 361
Thora van Deken, I 296
Thorougly modern Millie (*Millie*), III** 47
Those who pay, I 161
The three ages (*Senti, amor mio!*), I 198
Three amigos, III** 78
Three bad men (*I tre birbanti*), II 35
The three caballeros (*I tre caballeros*), I 261
Three days and a child, III** 418
Three days of the Condor (*I tre giorni del Condor*), III** 82, 97
Three godfathers (*In nome di Dio*), II 35
Three hours (*La donna incontrata di notte*), I 219-220
Three in one, III** 220
The three little pigs, I 254
Three lives, III* 379
The three musketeers (*I tre moschettieri*) (1921), I 196
The three musketeers (*I tre moschettieri*) (1948), II 103
The three must-get-there (*Vent'anni prima*), I 41
Three on the couch (*Tre sul divano*), III** 67, 69
Three's a crowd, I 201
Three strangers (*L'idolo cinese*), II 53
Three to go, III** 221
Three women (*Tre donne*), III** 129, 130
3:10 to Yuma (*Quel treno per Yuma*), II 49
Thriller, III** 51
Thunderbolt (*La mazzata*), I 210
Thunderbolt and Lightfoot (*Una calibro 20 per lo specialista*), III** 153
Thunder over Mexico (*Lampi sul Messico*), I 392n
THX 1138 (*L'uomo che fuggì dal futuro*), III** 121, 132, 168, 173
THX 1138 4eb, III** 173
La tía Alejandra, III* 429
Tianchang diju, III** 340
Tianmi de shiye, III** 336
Tianyunshan chuanqi, III** 332, 335
La tía Tula, III* 224
Tiburoneros, III* 424
Ticha radost, III* 278
Ticket to heaven, III** 219
Tiempo de amor, III* 223
Tiempo de lobos, III* 432
Tiempo de morir, III* 416
Tiempo de revancha, III* 401
Tiepanshao, III** 348
Tierra olvidada, III* 440
La tierra prometida (*La terra promessa*), III* 407
Tifusari, II 301
Tiger shark (*Tigri del Pacifico*), II 37
Der Tiger von Eschnapur (*La tigre di Eschnapur*), II 62, 145; III 146
Tightrope (*Corda tesa*), III** 86
La tigre del mare (*We live at dawn*), I 438; II 137
La tigre di Eschnapur (*Der Tiger von Eschnapur*), II 62, 145; III* 145
Tigres de papel, III* 230
Tigri del Pacifico (*Tiger shark*), II 37
Tillie and Gus, I 242
Tillie's punctured romance (*Il romanzo di Tillie* o *L'odissea di Charlot*), I 168, 173
Till the end of time (*Anime ferite*), II 15, 28
Time bandits (*I banditi del tempo*), III* 218
Times for, III* 540
A time for dying, II 46; III** 38
Time in the sun, I 392n
Time is on our side, III** 51
A time to love and a time to die (*Tempo di vivere, tempo di morire*), II 81
Time without pity (*L'alibi dell'ultima ora*), II 56, 143, 347
Tininbang ka ngunit kulang, III** 368
Tin men (*Tin men. Due imbroglioni e una signora*), III** 63
Tin men. Due imbroglioni e una signora (*Tin men*), III** 63
Tirarse al monte, III* 228

Tirate sul pianista (*Tirez sur le pianiste*), III* 101
Tire dié, III* 395
Tirez sur le pianiste (*Tirate sul pianista*), III* 101
Tiro al piccione, III* 36
Tisícročna včela, III* 268
Tisina, II 210
Titash ekti nadir naam, III** 380
Titicut follies, III* 350
Tiyabu-Biru, III** 425
Tizoc, II 284
Tjambuk api, III** 363
Tobacco road (*La via del tabacco*), I 262
To be or not to be (*Essere o non essere*), III** 62, 76
To be or not to be (*Vogliamo vivere*), I 271; II 83
Toby, III* 346
Toby Dammit (vedi *Tre passi nel delirio*), II 332
To catch a thief (*Caccia al ladro*), II 64, 76
Tocchi di classe, III** 60
Točka, točka, zapjataja, III** 258
Toda nudez será castigada, III* 469
Today we live (*Rivalità eroica*), II 37
Der Tod der Maria Malibran, III* 166
Der Tod des Empedokles, III* 151
Der Tod des Flohzirkusdirektors oder Ottocaro Weiss reformiert seine Firma, III* 181
Todo modo, III* 38, 39
Together, III* 191
To have and have not (*Acque del Sud*), I 265; III* 452
Toi ippon no michi, III* 510
An toileanach a dfhill, III* 219
Toji, III** 355
Tokai kokyogaku, I 471n
Tokaido Yotsuya kaidan, II 245
To kill a mockingbird (*Il buio oltre la siepe*), III** 99
Tokyo boshoku, II 248
Tokyo-Ga, III* 160
Tokyo monogatari, II 249
Tokyo nagaremono, III* 487
Tokyo Orimpikk (*Le Olimpiadi di Tokyo*), II 268
Tokyo senso sengo hiva, III* 502
Tol'able David, I 235
To live and die in L.A. (*Vivere e morire a Los Angeles*), III** 85
To live in freedom, III* 381
To Mary with love (*La moglie riconquistata*), I 247
Tomato kechappu kotei, III* 505
La tomba di Ligeia (*The tomb of Ligeia*), III** 178
The tomb of Ligeia (*La tomba di Ligeia*), III** 178
Tom, Dick and Harry (*Tom, Dick e Harry*), I 266
Tom, Dick e Harry (*Tom, Dick and Harry*), I 266
Tom Horn, III** 39
Tom Jones, III* 194, 196
Tommy, III* 202
Tonari-no yaro, II 310
Tongnian wangshi, III** 351
Toni, I 106
Toniska, I 446
Le tonnelier, I 120
Un tonton macoute peut-il être un poète?, III* 450
Tony Rome (*L'investigatore*), III** 24
Too late blues, III** 101
Tootsie, III** 60, 98
To o tsunagu ko ra, III* 492
The top, II 292
Topaz, II 64
Top gun, III** 107
I topi (*Die Ratten*), II 144
El topo, III* 431
Topolino (*Mickey Mouse*), I 254
Top secret!, III** 77
Tora-san, III* 513
Tora! Tora! Tora!, III** 24
Torgus, I 314
Torino nera, III* 66
Tormento, II 190
Tornando a casa (*Coming home*), III** 62, 153
The torn curtain (*Il sipario strappato*), II 64
Toro! (*La grande paura*), II 285
Toro negro, II 285
Toro scatenato (*Raging bull*), III** 143, 152, 158
La torre delle menzogne (*The tower of the lies*), I 284
Le torrent, I 57

La torta in cielo, III* 69
Tortilla flat (Gente allegra), I 266
La tortura della freccia (Run of the arrow), II 44, 70
La tortura del silenzio (The angry silence), III* 194
La tortura politica en Argentina, III* 398
La Tosca, I 36
Tösen fraan Stormyrtorpet (La figlia della torbiera), I 278
Totem, III* 372
Totò a colori, II 187, 191
Totò al giro d'Italia, II 187
Totò cerca casa, II 187
Totò e Carolina, II 187
Totò e i re di Roma, II 187
Totò e le donne, II 187
Totò sceicco, II 187
Totò Tarzan, II 187
Touben nuhai, III** 346
Touchez pas au grisbi (Grisbì), II 117, 118
T.O.U.C.H.I.N.G., III* 542
Touch of evil (L'infernale Quinlan), II 336, 337
Touha, II 229
Touki-Bouki, III** 424
Toula, III** 431
La tour, I 84
Tour au large, I 91
Le tournoi dans la cité, I 104
Toute la mémoire du monde, II 306
Toute révolution est un coup de dès, III* 151
Toute une nuit, III* 186
Toute une vie (Tutta una vita), III* 125
Tout va bien (Crepa padrone, tutto va bene), III* 95, 371
The tower, I 265
The towering inferno (L'inferno di cristallo), III** 104, 164
The tower of the lies (La torre delle menzogne), I 284
Los tracaleros, III* 455
Tracks (Tracks. I lunghi binari della follia), III** 120, 158
Tracks. I lunghi binari della follia (Tracks), III** 120, 158
Trader Horn, I 223
Trade tattoo, I 433
Trädgaardsmästaren, I 278
Trading places (Una poltrona per due), III** 78
Il traditore (The informer), I 141, 228, 244-245, 319
Trafalgar (The divine lady), I 248
I trafficanti della notte (Night and the city), II 29, 66
Trafic (Monsieur Hulot nel caos del traffico), II 133
Tragedia (Tragödie), I 340
Una tragedia americana (An american tragedy), I 211
La tragedia del Bounty (Mutiny on the Bounty, 1935), I 248
La tragedia della miniera (Kameradschaft), I 332, 335
La tragedia dell'Atlantic (Atlantic), I 337, 425
La tragedia di Jegor (Peterburgskaja noč'), I 412n
La tragedia di Pizzo Palù (Die weisse Hölle vom Piz Palü), I 334
La tragedia di un uomo ridicolo, III* 46
Tragica gloria (Le lit à colonnes), I 116
Tragic bus (Otobüs), III** 417
Tragico segreto (Undercurrent), II 55
Tragödie (Tragedia), I 340
Los traidores, III* 398
The trail of '98 (La sete dell'oro), I 218
The trail of the lonesome pine, I 164-165
The trail of the lonesome pine (Il sentiero del pino solitario), I 258
Le train en marche, III* 368
Le train rouge, III* 179
Le train sans yeux, I 94
Trains de plaisir, I 463
Traitement de choc (L'uomo che uccideva a sangue freddo), III* 138
Un tram chiamato Desiderio (A streetcar named Desire), II 23
Tramonto (Dark victory), I 235, 266
Tramp, tramp, tramp (Di corsa dietro un cuore), I 201
Un tranquillo posto di campagna, III* 38
Un tranquillo week-end di paura (Deliverance), III** 82, 115, 156
Transes, III** 411
Transit, III** 419
Tránsito, III* 438
Transport z ráje, III* 267, 275
Transsibirskij ekspress, III** 311
The trap door, III** 201
Trápení (Lenka e il puledro selvaggio), III* 276
Il trapezio della vita (The tarnished angels), II 81
Trapianto, consunzione e morte di Franco Bròcani, III* 67
La trappola del coniglio (The rabbit trap), II 106
Trasferimento di modulazione, III* 537
Trash (Trash, i rifiuti di New York), III** 138
Trash, i rifiuti di New York (Trash), III** 138
Trâs-os-Montes, III* 237
Los trasplantados, III* 412
La tratta delle bianche, II 182
Traumatografo, III* 539
Traumulus (I vinti) (1936), I 356
Traveller, III* 219
Travels with my aunt (In viaggio con la zia), II 85, 87
La traversata di Parigi (La traversée de Paris), II 125
Traversées, III** 405
La traversée de l'Atlantique, II 305
La traversée de Paris (La traversata di Parigi), II 125
La traviata, III* 50
Traviata 53, II 190
Tre amici, le mogli e - affettuosamente - le altre (Vincent, François et les autres), III* 126
Tre amori fantastici, o Il gabinetto delle figure di cera (Das Wachsfigurenkabinett), I 303, 314, 329-330
Treasure island (L'isola del tesoro), I 96n
The treasure of Sierra Madre (Il tesoro della Sierra Madre), II 57
I tre banditi (The tall T), II 46
I tre birbanti (Three bad man), II 35
I tre caballeros (The three caballeros), I 261
322, III* 268
I tre dell'operazione Drago (Enter the Dragon), III** 343
Tre donne (Three women), III** 129, 130
Tre donne immorali (Les heroines du mal), III* 131
Tredowata (1927), I 452
Tredowata (1936), I 452
A tree grows in Brooklyn (Un albero cresce a Brooklyn), II 22
Tre fratelli, III* 25
I tre giorni del Condor (Three days of the Condor), III* 82, 97
La tregua, III* 399
Trei mere, II 302
I tre moschettieri (The three musketeers 1921), I 196
I tre moschettieri (The three musketeers, 1948), II 103
Um trem para as estrellas, III* 471, 481
Treni strettamente sorvegliati (Ostře sledované vlaky), III* 272
Treno della notte (Pociag), II 219
Il treno del Sud, III* 179
Un treno va in Oriente (Poezd idet na vostok), II 198
30 de Mayo, III* 450
37° 2 le matin (Betty Blue), III* 138
Tre passi nel delirio, II 331
Tre pazzi a zonzo (At the circus), I 260
Tre ragazze di Broadway (Give a girl a break), II 102
Tres cuentos colombianos, III* 415
3 Schite de Caragiale, II 235
Tres historias sencillas, III* 450
Tres hombres del río, II 279
Le tre sorelle, III** 244
The trespasser, III* 217
Tre storie proibite, II 175
Tres tristes tigres, III* 405
Tre sul divano (Three on the couch), III** 67, 69
Tretij udar, II 196
Tret'ja Meščanskaja, I 408, 409
Treugol'nik, III** 305
Tre uomini e una culla, III* 129
Tre uomini in fuga (La grande vadrouille), III* 122
Trevico-Torino, III* 58
O trevo de quatro folhas, I 455

Trevoga, II 234
Trevoznaja molodost', II 210
The trial of the Cottonsville nine, III* 378
Les tribulations d'un chinois en Chine (*L'uomo di Hong Kong*), III* 123
La triche, III* 129
Les tricheurs (*Peccatori in blue jeans*), II 121
Tridcat'tri, III** 256
Tri dnja Viktora Černyšova, III** 267
Trinadcat' (*Sangue sulla sabbia*), I 415, 437; II 216
Trio, III* 70, 359
Le trio infernal (*Trio infernale*), III* 121
Trio infernale (*Le trio infernal*), III* 121
The trip (*Serpente di fuoco*), III** 119
Tri pesni o Lenine, I 384; III* 342
La tripla muerte del tercer personaje, III* 413
Triple trouble, I 174
Tři přání, III* 275
The trip to Bountiful (*In viaggio verso Bountiful*), III** 150
Tri sestry, III** 244
Tristana, II 343
Tristana e la maschera (*Sadie Thompson*), I 220
Trittico d'amore (*Invitation to the dance*), II 102
Triumph des Willens, I 357
Trjasina, II 210
Troika, I 374
Les trois couronnes du matelot, III* 412
Trois homme et un couffin (*Tre uomini e una culla*), III* 129
Trois jeunes filles nues, I 66
Le trois-mats Mercator, I 463
Trois thèmes, II 294
Trokadero, III* 183
Troll, III* 241
Trollebokungen, I 296
Tron, III** 16, 170, 173
Il trono di sangue (*Kumonosu-jo*), II 260, 261
Tropici, III* 75
Trop tôt, trop tard, III* 151
La trota (*La truite*), II 349
Le trou (*Il buco*), II 117, 118
Trouble in paradise (*Mancia competente*), I 217
The trouble with Harry (*La congiura degli innocenti*), II 65
Las truchas, III* 230
True confessions (*L'assoluzione*), III** 80
True grit (*Il Grinta*), II 47
True heart Suzie, I 156
True stories, III** 64
The true story of Jesse James (*La vera storia di Jess il bandito*), II 73
La truite (*La trota*), II 349
Tryptich, III** 314
Tsuchi, I 471n; II 258
Tsuigoineruwaizen, III* 488
Tsuma, II 253
Tsuma no kokoro, II 253
Tsuma to onna no aida, II 259
Ttaeng pyot, III** 357
Tudo azul, II 275
Tudo bem, III* 472
Tudor Rose (*Destino di sangue*), I 430
Tu imagines Robinson, III* 144
Tulipää, III* 250
I tulipani di Haarlem, III* 51
Tu mi turbi, III* 79
Tu ne tuerais point (*Non uccidere*), II 125
Tunes of glory (*Whisky e gloria*), III* 209
La tunica (*The robe*), II 76
Il tunnel dell'orrore (*The funhouse*), III** 184
Tuntematon sotilas (1986), III* 250
Tuntematon sotilas (*Il soldato sconosciuto*) 1957, II 147
Túpac Amaru, III* 417
Tupamaros, III* 381, 403
Turang, III** 363
I turbamenti del giovane Törless (*Der junge Törless*), III* 146, 150
Turkey-shoot, III** 230
Turkije, III* 372
Turks fruits (*Fiore di carne*), III* 189
Turksib, I 379, 405
The turning point (*Due vite una svolta*), III** 150

The turn in the road, I 225
Tutta colpa del Paradiso, III* 79
Tutta la città ne parla (*The whole town's talking*), I 244
Tutta una vita (*Toute une vie*), III* 125
Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide (*Le deuxième souffle*), II 135
Tutte le spose sono belle (*From this day forward*), II 27
Tutti a casa, III* 11
Tutti defunti... tranne i morti, III* 71
Tutti gli uomini del presidente (*All the president's men*), III** 81, 100, 101
Tutti gli uomini del re (*All the king's men*), II 26
Tutti insieme appassionatamente (*The sound of music*), II 104; III** 23, 47
Tutti per uno (*A hard day's night*), III* 197
Tutto finisce all'alba (*Sans lendemain*), I 447
Tutto il mondo ride (*Vesëlye rebjata*), I 407, 408
Tutto in una notte (*Into the night*), III** 78
Tutto mi accusa (*The Winslow boy*), II 137
Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso, ma non avete mai osato chiedere (*Everything you always wanted to know about sex, but were afraid to ask*), III** 71
Tvä människor, I 294; II 313, 314
Tvoi sovremennik, II 215; III** 246
Twelve angry men (*La parola ai giurati*), II 106; III** 90, 246
Twelve o'clock high (*Cielo di fuoco*), II 40
Twentieth century (*Ventesimo secolo*), I 232; II 82
20.000 leagues under the sea (*Ventimila leghe sotto i mari*), III 684
Twice a man, III* 524
Twilight's last gleaming (*Ultimi bagliori di un crepuscolo*), III** 163
Twilight zone (*Ai confini della realtà*), III** 78, 176, 184, 229
The two faces of Doctor Jekyll (*Il mostro di Londra*), II 143
Two for the road (*Due per la strada*), III** 53, 58
Two-lane blacktop (*Strada a doppia corsia*), III** 41
Two friends, III** 228
Two mules for sister Sara (*Gli avvoltoi hanno fame*), III** 87
2001 a space Odissey (*2001 Odissea nello spazio*), II 375, 376, 377, 378; III* 198; III** 164
Two thousand weeks, III** 221, 226
Two weeks in another town (*Due settimane in un'altra città*), II 80
Ty i ja, III** 238, 259
Työmiskan päjväkirja, III* 247
The typhoon, I 160
Tystnaden (*Il silenzio*), II 323, 325, 326; III* 239

Überfall, I 344
U-Boot 96 (*Das Boot*), III* 173
Uccellacci e uccellini, III* 21, 22
Gli uccelli (*The birds*), II 63, 64; III** 165, 177
L'uccello dalle piume di cristallo, III* 65
Ucciderò un uomo (*Que la bête meure*), III* 110
Ucciderò Willie Kid (*Tell them Willie Boy is here*), II 26; III** 31
Uchaby, I 409
Ucho, III* 277
L'udienza, III* 26, 27
Ufficiale e gentiluomo (*An officer and a gentleman*), III** 152
Ugetsu monogatari (*I racconti della luna pallida d'agosto*), II 244, 254, 255
Uira, III* 473
Ukaman, III* 420
Ukigada, II 248
Ukigumo, II 253
Ukrosenie ogna, III** 244
Ulan, III** 316
Ulci bonda, III* 271
Ulica Graniczna (*Fiamme su Varsavia*), II 218
Ulica Njutona dom 1, II 211
Uli der Knecht, II 151
Ulisse, II 175

L'ultima caccia (*The last hunt*), II 31, 44
L'ultima carica (*Pampa barbara*), II 279
L'ultima carovana (*The last wagon*), II 44
La ultima cena, III* 446
L'ultima corvé (*The last detail*), III* 350; III** 61
L'ultima donna, III* 27
L'ultima follia di Mel Brooks (*Silent movie*), III** 76
L'ultima frontiera (*The last frontier*), II 46
L'ultima gioia (*Four sons*), I 244
L'ultima minaccia (*Deadline USA*), II 30
Ultima notte a Warlock (*Warlock*), II 28
L'ultima onda (*The last wave*), III** 223
L'ultima risata (*Der letzte Mann*), I 302, 303, 320, 324, 325, 326-327, 332, 347
L'ultima riva (*The river's edge*), II 39
L'ultima speranza (*Die letzte Chance*), I 466; II 151; III* 181
L'ultima spiaggia (*On the beach*), II 109, 112; III** 163
L'ultima tappa (*Ostnani etap*), II 218
Ultimatum, I 313
Ultimatum alla Terra (*The day the earth stood still*), II 113
Le ultime avventure di Don Giovanni (*The private life of Don Juan*), I 197, 427
Ultime coppie sposate, III** 60
Ultime notizie della notte, I 132
Ultimi bagliori di un crepuscolo (*Twilight's last gleaming*), III** 163
Gli ultimi fuochi (*The last tycoon*), II 25; III** 145
Gli ultimi giorni di Pompei [di Gallone e Palermi], I 128, 132
Gli ultimi giorni di Pompei [di L'Herbier], I 122
L'ultimo addio (*Hôtel Imperial*), I 287-288
L'ultimo apache (*Apache*), II 44, 69
L'ultimo atto (*Der letzte Akt*), II 145
L'ultimo bacio (*Pontcarral colonel d'empire*), I 114
L'ultimo buscadero (*Junior Bonner*), III** 38, 44
L'ultimo combattimento di Chen (*Siwang youxi*), III** 343
L'ultimo dei Mohicani (*The last of the Mohicans*), I 96n
L'ultimo Eden (*Moana of the South Seas*), I 215, 223, 328, 430
L'ultimo fiacre di Berlino (*Die letzte Droschke von Berlin*), I 322, 341
L'ultimo giorno di scuola prima delle vacanze di Natale, III* 43
Ultimo handicap (*Casey's shadow*), III** 27
L'ultimo metrò (*Le dernier métro*), III* 103
L'ultimo miliardario (*Le dernier milliardaire*), I 84, 87
L'ultimo paradiso, II 191
L'ultimo ponte (*Die letzte Brücke*), II 144
L'ultimo provino di Bette Davis, III* 539
L'ultimo safari (*The last safari*), II 47
L'ultimo samurai (*Joi-uchi*), II 270
Los ultimos dias de la víctima, III* 401
L'ultimo spettacolo (*The last picture show*), III** 120, 132, 147
Ultimo tango a Parigi, III* 45, 47, 227
L'ultimo tentativo (*Baby, the rain must fall*), III** 99
Ultimo tramonto sulla terra dei Mac Masters (*The Mac Masters*), III** 35
L'ultimo urrà (*The last hurrah*), II 36
L'ultimo valzer (*The last waltz*), III** 50, 143
L'ululato (*The howling*), III** 184
Umano, non umano, III* 67
Umarete wa mita keredo, I 471n
Umasla klasa, II 369
Umberto D., II 159, 163, 164, 173, 177

Umi to dokuyaku, III* 504
Umut, III** 414
Una volta ho incontrato un miliardario (*Melvin & Howard*), III** 64
Una y otra vez, III* 426
Uncommon valor (*Fratelli nella notte*), III** 156
Under Capricorn (*Il peccato di Lady Considine*), II 79
Undercurrent (*Tragico segreto*), II 55
Under er steinhimmel, III* 252
Under fire (*Sotto tiro*), III** 158
Underground (1928), I 424
Underground (1976), III* 384
Underground USA, III** 201
Under the red robe (*Il manto rosso*), I 284
Under the volcano (*Sotto il vulcano*), II 59
Underworld (*Le notti di Chicago*), I 209, 350
Underworld USA (*La vendetta del gangster*), II 71
L'une chante, l'autre pas, III* 114
L'une et l'autre, III* 135
Die unendliche Geschichte (*La storia infinita*), III* 173
Unfaithfully yours (*Un'adorabile infedele*), III** 62
Unfaithfully yours (*Infedelmente tua*), II 86
Unfinished business, III** 215
Das Unglück, III* 182
Das Unheil, III* 172
L'unico gioco in città (*The only game in town*), II 43; III** 22
... unico indizio un anello di fumo (*The disappearance*), III** 217
Union City, III** 192
The Union Force, III** 441
Union maids, III** 205
Union Pacific (*La via dei giganti*), I 165
The unlucky country, III** 220
Unmade beds, III** 202
An unmarried woman (*Una donna tutta sola*), III** 61
Uno, due, tre (*One, two, three*), II 93
Uno entre muchos, III* 432
Unsere Afrikareise, III* 541
Unser Nazi, III** 140
Unser täglich Brot (1949), II 231
Unser tägliches Brot (1927), I 347, 349
Les uns et les autres (*Bolero*), III* 125
The unsinkable Molly Brown (*Voglio essere amata in un letto d'ottone*), III** 46
An unsuitable job for a woman, III* 215
Unter dem Pflaster liegt der Strand (*Sotto il selciato c'è la spiaggia*), III* 169
Unter der Laterne, I 348
Der Untertan, II 231
Untitled, III* 548
The untouchables, III** 83
The unwanted, III* 434
Uomini (*Männer*) (1986), III* 171
Uomini (*The men*) (1950), II 15, 41, 108; III** 153
Gli uomini che mascalzoni, I 134
Uomini contro, III* 23
Uomini e cieli, I 137
Uomini e cobra (*There was a crooked man*), II 90; III** 37, 80
Uomini e lupi, II 169
Uomini e no, III* 33
Uomini e topi (*Of mice and men*), I 262
Uomini in guerra (*Men in war*), II 15
Gli uomini preferiscono le bionde (*Gentlemen prefer blondes*), II 88, 104
Uomini selvaggi (*Wild rovers*), III** 37, 66
Uomini sul fondo, I 136, 137; II 156
Uomini sulla Luna (*Destination moon*), II 111
Uomini veri (*The right stuff*), III** 170
Un uomo a metà, III* 42
Un uomo a nudo (*The swimmer*), III** 36
Uomo bianco, tu vivrai (*No way out*), II 91
Uomo bianco, va' col tuo Dio (*Man in the wilderness*), III** 34
L'uomo caffelatte (*The watermelon man*), III** 62

L'uomo che amava le donne (L'homme qui aimait les femmes), III* 104; III** 66
L'uomo che cadde sulla Terra (The man who fell to earth), III* 209
L'uomo che fuggì dal futuro (THX 1138), III 121, 132, 168, 173
L'uomo che non voleva uccidere (From Hell to Texas), II 47
L'uomo che sapeva troppo (The man who knew too much), I 430n; II 64, 65, 76
L'uomo che uccideva a sangue freddo (Traitement de choc), III* 138
L'uomo che uccise Liberty Valance (The man who shot Liberty Valance), II 36
L'uomo che volle farsi re (The man who would be king), II 58
Un uomo chiamato cavallo (A man called horse), III** 34
Un uomo da affittare (The hireling), III* 210
Un uomo da bruciare, III* 12, 30
L'uomo dagli occhi a raggi X (The man with X-ray eyes), III** 178
L'uomo dagli occhi chiari (Blue blazes Rawden), I 163, 194
L'uomo dai sette capestri (The life and times of judge Roy Bean), II 57; III** 36, 154
L'uomo dal braccio d'oro (The man with the golden arm), II 60
L'uomo dalla cravatta di cuoio (Coogan's bluff), III** 84, 87, 89
L'uomo dal mantello bianco (The goose woman), I 218
Un uomo da marciapiede (Midnight cowboy), III* 197; III** 104
Un uomo da vendere (A hole in the head), II 83
L'uomo del banco dei pegni (The pawnbroker), III** 90
L'uomo del giorno (L'homme du jour), I 101
L'uomo della croce, I 137; II 160
L'uomo dell'Est (Rawhide), II 47
L'uomo del sud (The southerner), I 109, 271
L'uomo del West (The westerner), I 264
L'uomo di Alcatraz (Birdman of Alcatraz), III** 27
L'uomo di Aran (The man of Aran), I 214, 215, 430, 431, 434; III* 219, 343
L'uomo di ferro (Człowiek z zelaza), II 368
L'uomo di Hong Kong (Les tribulations d'un chinois en Chine), III* 123
L'uomo di Kiev (The fixer), III** 27
L'uomo di Laramie (The man from Laramie), II 46
L'uomo di marmo (Człowiek z marmuru), II 225, 367, 368
L'uomo di paglia, II 172
L'uomo di Rio (L'homme de Rio), III* 123
Un uomo e una donna, vent'anni dopo (Un homme et une femme: vingt ans déjà), III* 124
L'uomo illustrato (The illustrated man), III** 164
Un uomo in vendita (Bloomfield), III* 206
L'uomo invisibile (The invisible man), I 235
L'uomo nell'ombra (Man in the dark), II 75
L'uomo nel mirino (The gauntlet), III** 86
L'uomo nero (Gehetzte Menschen), I 428
Un uomo oggi (W.U.S.A), III** 82
L'uomo ombra (The thin man), I 224
Un uomo per tutte le stagioni (A man for all seasons), II 42
«Un uomo ricercato», III** 400
Un uomo sbagliato (The strange one), III** 29
Un uomo senza scampo (I walk the line), III** 28
L'uomo sul tetto (Mannen patakat), III* 243
L'uomo taciturno (The silent man), I 194
L'uomo terminale (The terminal man), III** 166
Un uomo tranquillo (The quiet man), II 36
Un uomo, una donna (Un homme, une femme), III* 125
L'uomo venuto da lontano (An American romance), I 273
L'uovo del serpente (Ormens ägg/The serpent's egg), II 323; III** 111
Up the down staircase (Su per la discesa), III** 99
Up the river, I 244
Up the sandbox (Voglio la libertà), III** 59
Uragano (Hurricane) (1938), I 224, 244; III** 165
Uragano (Hurricane) (1979), III* 242; III** 111
Uramai, III* 180
Urban cowboy, III** 38, 52
Urla del silenzio (The killing fields), III* 212
Urlaub auf Ehrenwort (Sei ore di permesso), I 358
L'urlo, III* 70
L'urlo della battaglia (Merril's marauders), II 15, 70, 71
L'urlo della città (The cry of the city), II 53
L'urlo della folla (Sound of fury), II 27
L'urlo di Chen terrorizza anche l'Occidente, III** 343
Un urlo nella notte (No down payment), III** 25
Urok žizni, II 208
Uruguay: el problema de la carne, III* 403
L'usignolo dell'imperatore (Cisaruv slavik), II 297
Uski roti, III** 383
Ustedes tienen la palabra, III* 446
U stropu je pytel blech, III* 270
Uta-andon, II 253
Utage, II 252
Utamaro (Il mondo di Utamaro), III* 511
Utlaginn, III* 258
Utolenie žaždy, III** 314
Utu, III** 233
Utvandrarna, III* 242
Uwama no onna, II 256

Les vacances de Monsieur Hulot (Le vacanze del signor Hulot), II 133
Vacances portugaises (Antologia sessuale), III* 111
La vacanza, III* 70
Le vacanze del signor Hulot (Les vacances de Monsieur Hulot), II 133
Vacanze in val Trebbia, III* 29
Vacanze romane (Roman holidays), II 17
Vado, sistemo l'America e torno, III* 54
Va' e uccidi (The manchurian candidate), III** 27, 28
The vagabond (Il vagabondo), I 177, 178
Il vagabondo (The vagabond), I 177, 178
Vaghe stelle dell'Orsa, III* 15
Vai e vedi (Idi i smotri), III** 261
Valahol Európában (È accaduto in Europa), II 225
Valanga (Avalanche), III** 164
Valas Budapesten, III* 359
Valborgsmassoafton (Notti di primavera), I 299
Valentina, III** 250
Valentino, III* 202
Valerie a týden divu (Valerie e la settimana dei miracoli), III* 272
Valerie e la settimana dei miracoli (Valerie a týden divu), III* 272
Valkoinen peura, II 147
La valle dei Moicani (Comanche station), II 46
La valle de la paz, III* 223
La valle della pace (Dolina Miru), II 233
La valle dell'Eden (East of Eden), II 23, 76
Vallfarten till Kevlaar, I 296
Valparaiso, mi amor, III* 408
Valuri le Dunării (La battaglia del Danubio), II 235
Una vampata d'amore (Gycklarnas afton), II 325, 326
Le vampire, I 77
Les vampires, I 37n
I vampiri (1957), II 189
Il vampiro (Vampyr, ou l'étrange aventure de David Grey), I 291, 293
Vampyr (Martin), III** 179, 193
Vampyr, ou L'étrange aventure de David Gray (Il vampiro), I 291, 293

Il Vangelo secondo Matteo, III* 21, 22
Van Gogh, II 358
Vanina (*Vanina oder die Galgenhochzeit*), I 314
Vanina oder die Galgenhochzeit (*Vanina*), I 314
Vanishing point (*Punto zero*), III** 123
A varanda dos rouxinois, I 455
Der var engang en krig, III* 255
Vargtimmen (*L'ora del lupo*), II 326, 327
Variété, I 303, 314, 331, 336, 338, 339, 340, 347, 352
Variety, III** 200
Värmlänningarna, I 277
Il vascello tragico (*Eld ombord*), I 283
Vassa Jeleznova, III** 250
Vaš syn i brat (*Vostro figlio e fratello*), III** 263
Vavilonia XX, III** 308
V boj idut odni «stariki», III** 243
Vecchia America (*Nickelodeon*), III** 148
Vecchia guardia, I 133
La vecchia legge (*Baruch* o *Das alte Gesetz*), I 303, 336, 337, 338
La vecchia signora indegna (*La vieille dame indigne*), III* 135
Il vecchio castello (*Gunnar Hedes saga*), I 286
Il vecchio e il bambino (*Le vieil homme et l'enfant*), III* 122
Il vecchio mulino (*The old mill*), I 254
Večer nakanune Jvana Kupaly, III** 307
Vedo nudo, III* 56
La vedova allegra (*The merry widow*), I 204, 206
La vedova nera (*Black window*), III** 126
Il veglione della morte (*La dame masquée*), I 373
Veille d'armes, I 59
La vela incantata, III* 70
Veliki i mali, II 233
Velikij perelom, II 196
Velikij pochod za nevestoj, III** 303
Velikij utešitel', I 382
Velikij voin Albanii Skanderbeg (*Skanderbeg l'eroe albanese*), II 204
Velikoe zarevo, II 195
Velluto blu (*Blue velvet*), III** 185
Vélodrame, II 295
Vem dömer (*La prova del fuoco*) (1921), I 283, 295
La vendetta del gangster (*Underworld USA*), II 71
La vendetta del mostro (*Revenge of the creature*), II 113
La vendetta di Crimilde (*Kriemhilds Rache*), I 316, 318
Vendico il tuo passato (*Obsession*), II 19
Los vendidos, III* 433
Venerdì sera, lunedì mattina, III* 79
Venerdì 13 (*Friday the 13th*), III** 181
Venere cieca (*La Vénus aveugle*), I 54
La vengeance des esprits, I 29
Venere in pigiama (*Eine Nacht in London*), I 322
Venezuela tres tiempos, III* 453
Venga a prendere il caffè da noi, III* 60
La venganza (*Ho giurato di ucciderti*), III* 221
Il ventaglio di Lady Windermere (*Lady Windermere's fan*), I 217
Vent'anni dopo (*Block-heads*), I 260
Vent'anni prima (*The three must-get-there*), I 41
Vent de sable, III** 408
Vent d'est (*Vento dell'est*), III* 95, 96, 370
Ventesimo secolo (*Twentieth century*), I 232; II 82
Ventimila leghe sotto i mari (*20.000 leagues under the sea*), III** 170
Il vento (*The wind*), I 284
Vento caldo (*Parrish*), II 82
Vento dell'est (*Vent d'est*), III* 95, 96, 370
Il vento e il leone (*The wind and the lion*), III** 155
Vento selvaggio (*Reap the wild wind*), I 273
O vento sopra do Norte, III** 437
La Venú aveugle (*Venere cieca*), I 54
Vera, III* 481
Vera Cruz, II 69
La vera gola profonda (*Deep throat*), III** 187
La vera storia della signora delle camelie, III* 49-50
La vera storia di Abe Sada (*Jitsuroku Abe Sada*), III* 512
La vera storia di Jess il bandito (*The true story of Jesse James*), II 73
Verboten (*Verboten Forbidden Proibito*), II 70
Der verbotene Weg (*La strada proibita*), I 322
Verboten Forbidden Proibito (*Verboten*), II 70
Il verde comincia nei Pirenei (*El ierde empieza en los Pirineos*), III* 227
Il verde prato dell'amore (*Le bonheur*), III* 114
Verdes años, III* 233
Il verdetto (*The verdict*), III** 91
The verdict (*Il verdetto*), III** 91
Verdi pascoli (*Green pastures*), I 239
El verdugo (*La ballata del boia*), (1963), III* 221
El verdugo (*Hundred rifles*), (1968), III** 35, 37
Verdun, vision d'histoire, I 65
Vereda tropical, III* 466
La vergine e lo zingaro (*The virgin and the gypsy*), III* 210
La vergine indiana (*María Candelaria*), I 475; II 283
Vergine moderna, II 185
La vergine scaltra (*La Marie du port*), II 120
La vergine sotto il tetto (*The moon is blue*), II 60
Le vergini di Roma, II 190
Le vergini di Salem (*Die Hexen von Salem*), II 232
La vergogna (*Skammen*), II 323, 327
La verità (*La verité*), II 119
La verité (*La verità*), II 119
Der Verlorene, II 145
Die verlorene Ehre der Katharina Blum (*Il caso Katharina Blum*), III* 150, 168
Der verlorene Sohn (*Il figliol prodigo*), I 355
Vermisat, III* 73
Vernost materi, II 206
Veronika Voss (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*), III* 155
Vero Remby, III** 435
Die Verrohung des Franz Blum, III* 173
Die Verrufenen (*I ripudiati*), I 303, 341
Vers la lumière, I 79, 370
Verso il sud (*Goin' south*), III** 39
Verso la felicità (*Erotikon*) (1920), I 285, 338
Verso l'amore (*Die Reise nach Tilsit*), I 362
Verso la vita (*Les bas-fonds*), I 107
Verso le stelle (*The way to the stars*), II 137
Versus (vedi *Dittico*), III* 537
La vertiente, II 286-287; III* 419
Le vertige (*Vertigine*), I 59
Vertigine (*Le vertige*), I 59
Vertigine (*Laura*) (1944), II 53, 59; III** 23
Vertigo (*La donna che visse due volte*), II 55, 63, 64, 65; III** 188, 189
Vertikal-horizontal Mass, I 342
Verweigerung, III* 184
De verwording van Herman Dürer), III* 191
Vesëlye rebjata (*Tutto il mondo ride*), I 407
Vesna (*Primavera*), II 198
Vesna na Zarečnoj ulica, II 212
Vesničko má středisková, III* 273
La vestale di Satana (*Le rouge aux lèvres*), III* 185
Vestire gli ignudi, II 185
Vestito per uccidere (*Dressed to kill*), III** 189
La veuve Couderc (*L'evaso*), III* 126
V gorode «S», II 208
La viaccia, III* 50
Via col vento (*Gone with the wind*), I 258, 265; II 10, 40; III** 154
Via Crucis, III* 450
Via dei cessati spiriti, III* 42

La via dei giganti (Union Pacific), I 165
La via della gloria (The way ahead), I 436
Via delle cinque lune, I 136
La via del male (The street of sin), I 288
La via del rimorso (Une si jolie petite plage), II 121
La via del tabacco (Tobacco road), I 262
Viaggio allucinante (The fantastic voyage), III** 24
Il viaggio di Ivan Sergeevič (Pečki-Lavočki), III** 264
Viaggio in Italia, II 161, 162
Viaggio senza fine (The long voyage home), I 262
La via lattea (The milky way), I 201
La via lattea (La voie lactée), II 344
Viale del tramonto (Sunset Boulevard), I 207n; II 93, 94
Viburno rosso (Kalina krasnaja), III** 264
I vicini di casa (Neighbours), III** 77
Vicino al cielo (Nous, les gosses), I 115
Vicino alle stelle (A man's castle), I 230
Victim, II 142; III* 208
La victoire en chantant, III* 138-139
Victor/Victoria, III** 66
A vida do soldado, I 455
La vida es sueño (1985), III* 412
Vidas sêcas, III* 459, 472
Videodrome, III** 183
La vie à l'envers (Una vita alla rovescia), III* 138
Une vie (Una vita), II 134
La vie de famille, III* 140
Le vie della città (City streets), I 231
Le vie della gloria (The road to glory), I 232
La vie de plaisir, I 115
La vie en rose (L'amore che ho sognato), I 121
La vie est à nous, III* 362
La vie est belle, III** 435
La vie est un roman (La vita è un romanzo), II 362
La vie et la passion de Nostre Seigneur Jésus-Christ, I 30
La vie heureuse de Léopoldi Z., III** 213
Le vieil homme et l'enfant (Il vecchio e il bambino), III* 122
La vieille dame indigne (La vecchia signora indegna), III* 135
La vieja memoria, III* 229
Vieni dolce morte, III* 537
El vierde empieza en los Pirineos (Il verde comincia nei Pirenei), III* 227
De vierde man (Il quarto uomo), III* 189
Die vier Gesellen (Quattro ragazze coraggiose), I 357
40 m² Deutschland (40 metri quadrati di Germania), III** 418
La vie telle qu'elle est, I 37n
Le vieux pays où Rimbaud est mort, III** 214
Vigil, III** 232
Vigilia d'armi (Veille d'armes), I 59
Vihreä leski, III* 248
Den vijander, III* 189
Viktor und Viktoria, III** 66
Vildfåglar, II 149
Villa Borghese, II 174
Villa Destin, I 57
Il villaggio del peccato (Baby rjazan'skje), I 407
La ville des pirates, III* 412
La villeggiatura, III* 69
Vincent, François, Paul et les autres (Tre amici, le mogli e - affettuosamente - le altre), III* 121
Il vincitore (American flyers), III** 152
Vincitori e vinti (Judgement at Nuremberg), II 109
Vingt-quatre heures ou plus, III* 354; III** 213
Une vinten p'al Judas, III* 403
I vinti (1953), II 183, 353
I vinti (Traumulus) (1936), I 356
Vinyl, III* 532
Violent saturday (Sabato tragico), II 48
Violenza per una giovane (The young one), II 342
La violenza: quinto potere, III* 37
Violette imperiali (Violettes impériales), I 67
Violette Nozière, III* 110
Violettes impériales (Violette imperiali), I 67
I violini del ballo (Les violons du bal), III* 137
The violinist, II 292
Il violinista sul tetto (Fiddler on the roof), III** 48
The violin master of Cremona, I 150
Les violons du bal (I violini del ballo), III* 137
Vip, mio fratello superuomo, II 307
Viramundo, III* 461
The virgin and the gypsy (La vergine e lo zingaro), III* 210
Viridiana, II 343; III* 222, 228
Visages de femmes, III** 427
Visages d'enfants, I 64, 69, 74, 274
La visite, III* 100
Les visiteurs du soir (L'amore e il diavolo), I 111, 113, 121
The visitors, II 25; III** 158
Viskningar och rop (Sussurri e grida), II 327, 328
Una vita (Une vie), II 134
Una vita alla rovescia (La vie à l'envers), III* 138
La vita che torna (The road to yesterday), I 165
Vita da cani (A dog's life), I 178
La vita del dottor Koch (Robert Koch, der Bekämpfer des Todes), I 357-358
La vita del dottor Pasteur (The story of Louis Pasteur), I 271
Una vita difficile, III* 53, 54
La vita di O-Haru, donna galante (Saikaku ichidai onna), II 244, 254
La vita è meravigliosa (It's a wonderful life), II 84
La vita è un charleston (So this is Paris), I 217
La vita è un romanzo (La vie est un roman), II 362
La vita in gioco, III* 70
Una vita in scatola, II 307
La vita privata di Elena di Troia (The private life of Helene of Troy), I 419, 426
La vita privata di Sherlock Holmes (The private life of Sherlock Holmes), II 91
Vita rubata (La otra), I 475
Den vita sporten, III* 243
La vita trionfa (Regain), I 97
Vite di ballatoio, III* 79
I vitelloni, II 171, 184, 188, 329, 330, 333; III* 53, 140
Vite vendute (Le salaire de la peur), II 119
Vi tuyen-ngay va dem, III** 358
Vi tva, I 299
La vinda de Montiel, III* 412
Viva Cariri, III* 461
Viva Knievel (Le strabilianti avventure di Superasso), III** 24
Viva Las Vegas, III** 46
Viva le donne (Footlight parade), I 234
Viva l'Italia, III* 17
Viva lo sport! (The freshman), I 199
Viva Maria, III* 112
Vivan los novios, III* 221, 227
Viva Portugal, III* 381
Viva Villa!, I 149, 235
Viva Zapata, II 23
Vivement dimanche! (Finalmente domenica), III* 104, 120
Vivere alla grande (Going in style), III** 63
Vivere da vigliacchi, morire da eroi (Chuka), II 48; III** 24
Vivere e morire a Los Angeles (To live and die in L. A.), III** 85
Vivere in pace, II 171
Vivere insieme (The marrying kind), II 86
I vivi e i morti (The fall of the house of the Usher), III** 178
Vivi ma non uccidere (Mord und Totschag), III* 150
Vivre libre ou mourir, III* 452
Vivre sa vie (Questa è la mia vita), III* 91, 92
Vixen, III** 187
Il vizietto, III* 55
Vladimir et Rosa, III* 370
Vlaz bek voznog reda, II 234
Vlčí jáma (La tana del lupo), II 298
Vljublënnye, III** 313

Vljudach, I 415
La vocation suspendue, III* 411
La voce nella tempesta (*Wuthering heights*), I 236
La voce umana, vedi *Amore*
Vo chong anh Luc, III** 359
Vo chong a Phu, III** 358
Le voci bianche, III* 61
Voglia di tenerezza (*Terms of endearment*), III** 150
Vogliamo i colonnelli, III* 53
Vogliamo la celebrità (*Break the News*), I 87, 88
Vogliamo vivere (*To be or not to be*), I 271; II 83
Voglio essere amata in un letto d'ottone (*The unsinkable Molly Brown*), III** 46
Voglio la libertà (*Up the sandbox*), III** 58
Voglio la testa di Garcia (*Bring me the head of Alfredo Garcia*), III** 44
Vogne broda net, III** 248
Vogues of 1938 (*Modella di lusso*), I 258
La voie lactée (*La via lattea*), II 344
La voie sans disque, I 65
Vo imja rodiny, I 414
Vo imja žizni, II 204
Les voitures d'eau, III* 352
La voix du rossignol, I 370
Vojna i mir (*Guerra e pace*) (1965-67), III** 240, 241, 244
Vokzal dlia dovikh, III** 256
Voldekt-Tilfellet Anders, III* 252
Le voleur, I 36
Le voleur (*Il ladro di Parigi*) (1967), III* 112
Le voleur de paratonnères, II 305
Les voleurs de la nuit, II 72
Volga Volga (*Wolga-Wolga*), I 373
Il volo dell'aquila (*Ingenjör Andrées luftfard*), III* 242
Volo di notte (*Night flight*), I 218
Volo senza ritorno (*One of our aircraft is missing*), I 437
Una volpe a corte (*Le roman de Renart*), I 370
Voltati, compagno, III** 317
Voltati, Eugenio, III* 59
Il volto (*Ansiktet*), II 325, 326, 328
Volto di donna (*A woman's face*), I 265
Un volto nella folla (*A face in the crowd*), II 23
Volver a empezar, III* 231
Von Morgen bis Mitternacht, I 313
Vormittagsspuk, I 343
Vorrei che volo, III* 76
Vortex, III** 201
Voschozdenie, III** 243, 259
Vosstanie rybakov, I 404, 406
Vostro figlio e fratello (*Vaš syn i brat*), III** 263
Voto + Fusil, III* 407
Voukani awake, III** 440
Le voyage, III* 144
Le voyage à travers l'impossible, I 25
Voyage au Congo, I 94
Le voyage dans la lune, I 24, 26, 30
Le voyage en douce (*Un dolce viaggio*), III* 124
Le voyage imaginaire, I 81, 83, 86
Voyage surprise, I 123
Vozvraščenie Vasilija Bortnikova (*Il ritorno di Vassili Bortnikov*), I 203, 215; III** 238
V poiskach istiny, III** 313
La vraie nature de Bernadette (*Una donna con tanto amore*), III** 213
Vredens dag (*Dies irae*), I 293, II 315
Vremena goda, III** 304
V šest'časov večera posle vojny (*Alle sei di sera dopo la guerra*), II 196
V shetverg i bolšhe nikogda, III** 269
Všichni dobři rodáci, III* 276, 278
Vstreči i rasstavanija, III** 313
Vstrečnij, I 405; III** 245
Vstuplenie, II 212
Vtačkovia, siroty a blázni, III** 268
V talom snege zvon ruč'ja, III** 315
Vtoraja popytka Viktora Krochina, III** 286
La vuelta al nido, I 474n
Vuelve Sebastiana, II 286; III* 419
Vun gio xoay, III** 360
Vynález zkázy (*La diabolica invenzione*), II 298

Vyšší princip (*Il principio superiore*), II 228

Das Wachsfigurenkabinett (*Tre amori fantastici*, o *Il gabinetto delle figure di cera*), I 303, 314, 329
Waga seishun ni kuinashi, II 260
Waga shogai no kagayakeru, II 266
Wa ghadan?, III** 404
Wagonmaster (*La carovana dei mormoni*), II 35
Waiting for Caroline, III** 215
Walanda, III** 427
Walkabout, III* 209; III** 226
He walked by night (*Egli passeggiava nella notte*), II 55
A walk in the sun (*Salerno ora X*), II 14
A walk with love and death (*Di pari passo con l'amore e la morte*), II 58
Wally dell'avvoltoio (*Die Geier-Wally*), I 358
Wamba, III** 427
The wanderers (*I nuovi guerrieri*), III** 168
Wanja denghuo, III** 325
Wan pipel, III* 189, 452
Wanted: perfect mother, III** 368
War and peace (*Guerra e pace*) (1956) II 41
The war at home, III** 206
The wardrobe, II 306
I walk the line (*Un uomo senza scampo*), III* 23
The war game, II 112; III* 203
War games, III** 13, 172
Warlock (*Ultima notte a Warlock*), II 28
The war lord (*Il signore della guerra*), III** 124
Warnung vor einer heiligen Nutte (*Attenzione alla puttana santa*), III* 156
The war of the worlds (*La guerra dei mondi*), II 112
Warrendale, III* 354; III**215
The warriors (*I guerrieri della notte*), III** 168, 181
Warsazawa (vedi *L'amour à vingt ans*), II 363, 366
I was happy here, III* 208
Washma, III** 410
Wasurerareta kogun, III* 501
Watashi ga sutetua onna, III* 504
Waterloo (1928), I 323
Waterloo (1970), III* 240
Waterloo Bridge (*Il ponte di Waterloo*), II 148
The watermelon man (*L'uomo caffelatte*), III** 62
Wavelength, III* 542, 545
The way ahead (*La via della gloria*), I 436
Way down east (*Agonia sui ghiacci*), I 157, 158
Way down east (*Cuori incatenati*), I 235
The way it is. Euridice in the avenues, III** 201
The way of all flesh (*Nel gorgo del peccato*), I 218
The way to the stars, I 438; II 137
Way out west (*I fanciulli del West*), I 240
The way to the stars (*Verso le stelle*), II 137
The way we were (*Come eravamo*), III** 97, 145
The wazzou polygam, III** 432
We are not alone (*Non siamo soli*), I 266
We are the Lambeth boys, III* 192
We can't go home again, II 73; III* 21, 191
A wedding (*Un matrimonio*), III** 55, 128, 129
Wedding in white, III** 216
The wedding march (*Sinfonia nuziale*), I 207, 257
The wedding party, III** 121, 188
The wedding rehearsal (*Sposatevi ragazzi*), I 427
Weddings and babies, III* 345
We dive at dawn (*La tigre del mare*), I 438; II 137
Wedjah sedrang laki-laki, III** 364
Wednesday plays, III* 204
Week-end (*Coppie amanti*), III* 255
Week-end (*Week-end, un uomo e una donna dal sabato alla domenica*), III* 93, 94
Week-end à Sochaux, III* 368
Week-end, un uomo e una donna

dal sabato alla domenica (*Week-end*), III* 93, 94
Wee Willie Winkie (*Alle frontiere dell'India*), I 141
De weg naar het zuiden, III* 188
Das Weib des Pharaos (*Theonis, la donna dei faraoni*), I 305
Die weisse Hölle vom Piz Palü (*La tragedia di Pizzo Palù*), I 334
Der weisse Teufel (*Il diavolo bianco*), I 371
Welcome in Vienna, III* 184
Welcome to Arrow Beach, USA (*Arrow Beach: la spiaggia della paura*), III* 206
Welcome to Los Angeles, III** 150
Welfare, III* 350
We live in two worlds, I 432
Wênd kûuni, III** 430
Wenn die Sonne wieder scheint, I 360
Wenn wir alle Engel wären, I 357
Wesele (*Le nozze*), II 367, 368
West and soda, II 307
Western approaches, I 435
The westerner (*L'uomo del West*), I 264
Western Union (*Fred il ribelle*), I 273
Westerplatte, II 224
Westfront (*Westfront 1918*), I 332, 334
Westfront 1918 (*Westfront*), I 332, 334
West Indies story, III* 452; III** 412
West Side story, II 104; III** 49
Westward the women (*Donne verso l'ignoto*), II 40
Westworld (*Il mondo dei robot*), III** 166
Wet dreams (*Sogni bagnati*), II 73
Wetherby (*Il mistero di Wetherby*), III* 213, 216
We were strangers (*Stanotte sorgerà il sole*), II 57
The whales of august, III* 200
What? (*Che?*), III** 117
What did you do in the war, daddy? (*Papà, ma che cosa hai fatto in guerra?*), III** 65
Whatever happened to Baby Jane?, (*Che fine ha fatto Baby Jane?*), II 70, III** 177
What's matter with Helen? (*I raptus segreti di Helen*), III** 178
What's new, Pussycat? (*Ciao Pussycat*), III** 71
What's up, doc? (*Ma papà ti manda sola?*), III** 147, 148
What's up, Tiger Lily?, III** 70
When the clouds roll by (*Douglas superstizioso*), I 196
When the legends die (*Quando le leggende muoiono*), III** 34
When worlds collide (*Quando i mondi si scontrano*), II 111
Where's Poppa (*Senza un filo di classe*), III* 56
Where the sidewalk ends (*Sui marciapiedi*), II 59-60
Which side are you on?, III* 205
Which way to the front? (*Scusi, dov'è il fronte?*), III** 67, 69
While the city sleeps (*Mentre la città dorme*), II 61
Whirlpool (*Il segreto di una donna*), II 59
Whisky galore, II 141
Whisky e gloria (*Tunes of glory*), III* 209
The whispering chorus (*Il coro sussurrante*), I 165
The white bus, III* 199
White Christmas (*Bianco Natale*), II 76
White dog, II 72
White gold, I 219, 284
White heat (*La furia umana*), II 38, 56, 66
White shadows in the south seas (*Ombre bianche*) (1928), I 216, 222, 223, 224
The white sport, III* 380
Who killed Cock-Robin? (*Chi uccise Cock-Robin?*), I 254
The whole town's talking (*Tutta la città ne parla*), I 244
Who'll stop the rain? (*I guerrieri dell'inferno*), III** 106
Who's afraid of Virginia Woolf (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*), III** 55
Who's minding the store? (*Dove vai sono guai*), II 96
Who's that knocking at my door?

(*Chi sta bussando alla mia porta?*), III** 121, 141
Who was that lady? (*Chi era quella signora?*), II 103
Why rock the boat?, III** 216
Why shoot the teacher?, III** 217
Why we fight (*Perché combattiamo*), I 264; II 13
Why worry? (*Accidenti! Che tranquillità!*), I 200
Wiener Blut (*Sangue viennese*), I 360
Wife of the Centaur (*La moglie del centauro*), I 225
The wild angels (*I selvaggi*), III** 119, 147
The wild bunch (*Il mucchio selvaggio*), III** 42, 44
Wilder Reiter GmbH, III* 146
Wild in the streets (*Quattordici o guerra*), III** 123
The wild one (*Il selvaggio*), II 109, 347; III** 119
Wild oranges, I 225
The wild party (*Party selvaggio*), III** 109, 145
Wild river (*Fango sulle stelle*), II 24
Wild rovers (*Uomini selvaggi*), III** 37
Wild style, III** 200
Wildwechsel (*Selvaggina di passo*), III* 156
Willie, III** 206
Willie and Phil (*Io, Willy e Phil*), III** 61
Willow springs, III* 166
Will Penny (*Costretto a uccidere*), III** 37
Will success spoil Rock Hunter? (*La bionda esplosiva*), II 96
Wilson, I 273
Winchester 73, II 46
The wind (*Il vento*), I 284
Wind across the Everglades (*Il paradiso dei barbari*), II 72
The wind and the lion (*Il vento e il leone*), III** 155
The window (*La finestra socchiusa*), II 55
Window water baby moving, III* 525
Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975, III* 165
The Winslow boy (*Tutto mi accusa*), II 137
Winstanley, III* 135, 214
The winter of our dreams, III** 227
Winterset (*Sotto i ponti di New York*), I 238
Winter soldier, III* 349, 377
Wir Wunderkinder (*Finalmente l'alba*), II 144
Wisconsin, III* 198
Wise blood (*La saggezza nel sangue*), II 58, 59
Wise guys (*Cadaveri e compari*), III** 189
De wisselwatcher, III* 191
With babies and banners, III** 205
Witness (*Witness. Il testimone*), III** 231
Witness. Il testimone (*Witness*), III** 231
Witness to apartheid, III** 440
De Witte, I 462, 463
The wiz (*I'm magic*), III** 48, 92
The wizard of Oz (*Il mago di Oz*), I 265, 273
Wobblies, III** 205
Wo die grünen Ameisen träumen, III* 158
The wolf's clothing (*Notte di Capodanno a New York*), I 235
Wolga-Wolga (*Volga Volga*), I 373
The woman, III* 511
The woman God forgot, I 165
The woman in red (*La signora in rosso*), III** 13, 76
The woman in the window (*La donna del ritratto*), I 272; II 53, 61
A woman of Paris (*Una donna di Parigi*), I 184, 186, 187, 191, 201, 217, 261, 324, 337, 338
The woman of trial (*L'accusata*), I 287
The woman on the beach (*La donna della spiaggia*), I 109; II 54
A woman's face (*Volto di donna*), I 265
The woman's film, III* 376, 380
The woman they almost lynched (*La donna che volevano linciare*), II 39
Woman to woman, III* 379
A woman under the influence (*Una

moglie), III** 102, 103
Women de jiaoluo, III** 339
Women in love (*Donne in amore*), III* 201
Women's Emergency Brigade, III** 205
The wonderful country (*Il meraviglioso paese*), II 48
Won Ton Ton, il cane che salvò Hollywood (*Won Ton Ton, the dog that saved Hollywood*), III** 146
Won Ton Ton, the dog that saved Hollywood (*Won Ton Ton, il cane che salvò Hollywood*), III** 146
Woodstock, III* 348; III** 50, 141, 143
Working girls, III** 199
Work in progress, III* 540
World, III* 547
The world moves on (*Il mondo va avanti*), I 244
The world's greatest lover (*Il più grande amatore del mondo*), III** 76
The world, the flesh and the devil (*La fine del mondo*), II 112; III** 163
Worm Woman, III** 356
The wrath of the gods, I 160
The world of plenty, I 435
Woyzeck, III* 159
Wo zhe yibeizi, III** 327
Written on the wind (*Come le foglie al vento*), II 81
Wrong is right (*Obiettivo mortale*), II 32; III** 33
The wrong man (*Il ladro*), II 63, 64
Wspólny pokój, II 222
Wszystko na sprzedaz, II 366, 368
Wuhai yehang, III** 329
Wu jiagi, III** 341
Wundkanal, III** 140
W.U.S.A. (*Un uomo oggi*), III** 82
Wutai jiemei, III** 331
Wuthering heights (*La voce nella tempesta*), I 236
Wuya yu maque, III** 326, 334
Wu Xun zhuan, III** 328
Wykres, II 300
X, III* 254
Xala, III** 423
Xew Xew, III** 425
Xianü, III** 344, 345, 349
Xiao cheng gushi, III** 349
Xica da silva, III* 470
Xin juzhang daolai shi pian, III** 328
Xi, nu, ai, le, III** 344, 350
Xishi, III** 349
Xi ying men, III** 336

Yabure daiko, II 263
Yaju no seishun, III* 487
Yakuza (*The yakuza*), III** 97, 156
The yakuza (*Yakuza*), III** 97, 156
Yamabiko gakko, II 269
Yama no oto, II 253
Yamba, III** 424
Yam daabo, III** 430
Yami no carnival, III* 574
Yangya renjia, III** 349
Yankee no!, III* 347
Yankees (*Yanks*), III* 197; III** 105
Yanks (*Yankees*), III* 197; III** 105
Ya no basta rezar (*Non basta più pregare*), III* 408
Yantra, III* 548
Yanyangtian, III** 334
Yawar fiesta, III* 417
Yawar Mallku (*Sangue di condor*), III* 420
The year of living dangerously (*Un anno vissuto pericolosamente*), III** 158, 231
The year of the dragoon (*L'anno del dragone*), III** 154, 161
Yeche, III** 347
Yedian, III** 325
Yeelen, III** 429
Yellow Sky (*Cielo giallo*), II 39
Yellow submarine, II 306
Yellow 33 (*Drive, he said*), III** 120
Yentl, III** 48
Yer dernir, gok bakir, III** 417
Yerma, III* 73
Ye shan, III** 338
Les yeux du dragon, I 370, 371
Yhden miehen sota, III* 247
Yiadai yooji, III** 341
Yichang fengbo, III** 328, 322
Yige he bage, III** 338

Yi jiang chun shui xiang dong liu, III** 326
Yingchunge zhi fongbo, III** 344
Yingtai pixue, III** 342
Yksityisalue, III* 247
Y me hice maestro, III* 441
Yoake mae, II 266
Yogen, III* 493
Yoidore tenshi, II 260
Yojohan fusuma no urahari, III* 512
Yokihi, II 255, 256
Yokuku, III* 491
Yol, III** 415, 417
Yolanda and the thief (*Jolanda e il re della samba*), II 100
Yom bila chams, III** 410
Yö meren rannalla, III* 249
Yomiat naieb fil ariaf, III** 394, 395
Yong bu xiaoshi de dianbo, III** 330
Yongbuzhu de chunguang, III** 326
Yön sylissä, III* 248
Yoru no isuzumi, II 269
Yoru no kawa, II 267
Yoru no onna tachi, II 255
Yo soy chicano, III* 434
You are a big boy now (*Bùttati, Bernardo*), III** 131
You are not J, III** 200
You can't take it with you (*L'eterna illusione*), I 250
You hide me, III** 439
Young blood (*Spalle larghe*), III** 152
Young Cassidy (*Il magnifico irlandese*), III* 209
Young Frankenstein (*Frankenstein junior*), III** 75
The young lions (*I giovani leoni*), II 16
Young lords, III* 376
Young Mr. Lincoln (*Alba di gloria*), I 262
The young Mr. Pitt (*Il nemico di Napoleone*), I 436
The young one (*Violenza per una giovane*), II 342
Young Sanchez, III* 223
The young savages (*Il giardino della violenza*), III** 27
The young stranger (*Colpevole innocente*), III** 27
Young Winston (*Gli anni dell'avventura*), III* 207
You only live once (*Sono innocente!*), I 272, 319; II 55
Your children come back to you, III** 208
Yuanye, III** 337
Yuke yuke nidomo no shojo, III* 488
Yumbogi no nikki, III* 501
Yume miruyoni nemuritai, III* 513
Yuriguni, II 259
Yusuf ile Kenan, III** 417
Yuyake kumo, II 264
Yvette (1917), I 368
Yvette (1928), I 93
Yvette (1938), I 360

Z (*Z - L'orgia del potere*), III* 142
Zabriskie Point, II 355; III* 17; III** 110
Začarovannaja Desna, II 200
Zachar Berkut, III** 308
Zaduszki, II 224
Zahrat al Qandul, III** 401
Zaijan Alang, III** 349
Zakovannaja fil'moj, I 382n
Za-la-Mort, I 130
Los zancos, III* 227
Zandy's bride (*Una donna chiamata moglie*), III* 242; III** 111
Zangati na al kalb, III** 397
Zanna bianca (*Belyi Klyk*), II 198
El zapato chino, III* 413
Zápor, II 227
Zappa, III* 256
Zardoz, III** 115, 170
Za reipu, III* 513
Lo zar folle (*The patriot*), I 217
La zarina (*Forbidden paradise*), I 217
Žarkoe leto v Kabule, III** 313
Der Zauberberg (*La montagna incantata*), III* 173
Zavallilar, III** 414
Zazà, II 173
Zazie dans le métro (*Zazie nel metrò*), III* 112
Zazie nel metrò (*Zazie dans le métro*), III* 112
Zažžennyj fonar', III** 306

Zbehovía a pútníci (*Il disertore e i nomadi*), III* 267
Zdravstujte, deti, II 206
Zdravstvuj i proščaj, III** 252
A zed & two noughts (*Lo zoo di Venere*), III* 215
Zeft, III** 411
Zegen, III* 496
Zelënyi pauk, I 368
Zelig, III* 72, 73
Zemia, II 234
Zemlja, I 378, 379, 401, 402, 404, 405, 414; III** 258
Zemljaki, III** 266
Zemlja žaždet, I 412; III** 314
Zena ušla, III** 253
Zenit'ba, III** 253
Ženščinavampir, I 368
Der zerbrochene Krug (*L'ombra del diavolo*), I 359
Zerkalo (*Lo specchio*), III** 268, 272
Zéro de conduite, I 89, 90, 97; III* 199
08/15 (*Le avventure del caporale Asch*), II 144
Zert, III* 272
Ze soboty na neděli, I 444
Zezowate szczescie, II 221
Zhivje i mertje, III** 242
Zhonghua nüer, III** 327
Zhonglie tu, III** 344
Zhongqiu yue, III** 341
Zhongshen dashi, III** 344
Zhuangdao zheng, III** 346
Zhufu, III** 329
Zhujiang lei, III** 331
Zid, II 301
Ziegfeld follies (*Follie di Z.*), I 272; II 101
Ziemia obiecana, II 365
Zigzag, III* 188
Žila-byla devočka (*C'era una volta una bimba*), II 194, 196
Žili-bili starik so staruchoj, II 209
Žil pevčij drozd (*C'era una volta un merlo canterino*), III** 299
La zingara rossa (*The gipsy and the gentleman*), II 348
Zingaresca (*Sally of the sawdust*), I 158
Živët takoj paren' (*Così vive un uomo*), II 212; III** 262
Živoj trup, III** 244
Žizu vrasploch, III* 342
Zlatye gory, I 405n
Z - L'orgia del potere (*Z*), III* 142
Znoj, III** 258, 315
Zoachun eryne, III** 331
Zoja, II 194
Zolotaja osen', III** 316
Zombi (*Dawn of the dead*), III** 179
Zona interdida, III* 423
Zona morta (*Dead zone*), III** 182, 183
La zone, I 91
Zontik, III** 294
Lo zoo di Venere (*A zed & two noughts*), III* 215
Un zoo, la nuit, III** 219
Zoo suit, III* 434
Zuiderzee, I 464
Zukovskij, II 203
Zum Paradies der Damen, I 320, 322
Zur Chronik von Grieshuus, I 314
Žurnalist, II 215
Zvenigora, I 401
Zvonjat, oktrojte dver', II 211; III** 257
Zwei in einer grossen Stadt, I 361
Das zweite Erwachen der Christa Klages (*Il secondo risveglio di Christa Klages*), III* 168

41772

Indice del volume

Il cinema statunitense dopo il '60 7
Dal Commonwealth a Hollywood 211
Il cinema sovietico da Breznev a Gorbačëv 235
Il cinema del Terzo mondo 320

Indice dei nomi 445
Indice dei titoli 520

Nella stessa collana:

Storia, filosofia e scienze umane

M.L. ALTIERI BIAGI	Linguistica essenziale
A. BAUSANI	L'Islam
B. BETTELHEIM	La fortezza vuota
E. DE MARTINO	Magia e civiltà
G. DUBY	L'Europa nel Medioevo
W. HODGES	Logica
A. JANIK e S. TOULMIN	La grande Vienna
K. KERÉNYI	Gli dei e gli eroi della Grecia (2 voll.)
S. MARHABA	Forme e meccanismi dell'apprendimento
M. MCLUHAN	Gli strumenti del comunicare
S. MONTEFOSCHI	C.G. Jung: un pensiero in divenire
B. PIANTA	Cultura popolare
H. PIRENNE	Storia economica e sociale del Medioevo
F. TESSITORE	Senso della storia
G.M. TREVELYAN	Storia d'Inghilterra
G. VATTIMO	Le avventure della differenza

Arte e letteratura

K. CLARK	Il paesaggio nell'arte
D. DAICHES	Storia della letteratura inglese (3 voll.)
G. DE BENEDETTI	Il romanzo del Novecento
U. ECO	La definizione dell'arte
F. FORTINI	Saggi italiani - Nuovi saggi italiani (2 voll.)
H. FRIEDRICH	La struttura della lirica moderna
F. MORETTI	Il romanzo di formazione
A. PANICALI	Saggio su Mario Luzi
N. PEVSNER	I pionieri dell'architettura moderna
M. RAMOUS	La metrica
T. TODOROV	La letteratura fantastica
D. VALLIER	L'arte astratta

Musica e spettacolo

A. BAZIN	Che cos'è il cinema?
A. COPLAND	Come ascoltare la musica
F. DOGLIO	Teatro in Europa, vol. I
G. KRAISKI	I formalisti russi nel cinema

Geografia, diritto, economia

G. ARMANI	La costituzione italiana
S. ARZENI	Capire l'Europa
M. SALVATI	Economia e politica in Italia dal dopoguerra a oggi
R. SOLBIATI e A. MARCELLINI	Terremoto e società

Scienza e tecnica

P. DEGLI ESPINOSA - E. TIEZZI	I limiti dell'energia
K. DRLICA	Introduzione all'ingegneria genetica
C. EGIDI	Introduzione alla metrologia
W. HEISENBERG	Natura e fisica moderna
J.C. POLKINGHORNE	Il mondo dei quanti
E. TIEZZI e	

Il cinema ha un secolo di vita. Tra gli anni Dieci e Sessanta è stato il mezzo di comunicazione di massa più influente e più ricco di aura, e ancora continua a essere, nonostante la televisione gli abbia strappato la maggior parte del suo potere, una forma d'espressione in grado di recepire e narrare le trasformazioni più palesi come le più nascoste di una società. Questa *Storia* parla di autori e di opere, di economia e di tecnica, di scuole e di rotture, di arte e di pubblico con ampiezza e precisione rare; e ha il pregio di dare il peso che meritano alle cinematografie più ignorate dal comune spettatore, quelle dell'Asia, dell'America Latina, dell'Africa... Opera vastissima di consultazione e riferimento, ha però la dignità di una riflessione oggettiva e insieme stimolante, sa coniugare giudizio estetico e retroterra storico e sociologico di un film o di una carriera, procede per primi piani e panoramiche dove la «profondità di campo» è la qualità primaria.

Goffredo Fofi (Gubbio 1937) si è occupato di storia del cinema italiano ed è stato redattore di varie riviste cinematografiche e letterarie. Oggi è direttore del mensile «Linea d'ombra».
Morando Morandini (Milano 1924) è critico cinematografico de «Il Giorno» dal 1975; è autore del saggio *Sessappiglio* (Il Formichiere) e di monografie su Huston, Bertolucci, Ejzenštejn, Ferreri.
Gianni Volpi (Santhià, Vercelli, 1942) è tra i responsabili dell'Associazione italiana Amici del cinema d'Essai, è autore di numerosi saggi critici tra cui *Il western* (Feltrinelli), *I nuovi comici* (Edizioni AIACE). Collabora con molte riviste di cinema europee ed è responsabile di trasmissioni televisive della terza rete.

ISBN 88-11-47300-4

9 788811 473008

L. 64.000